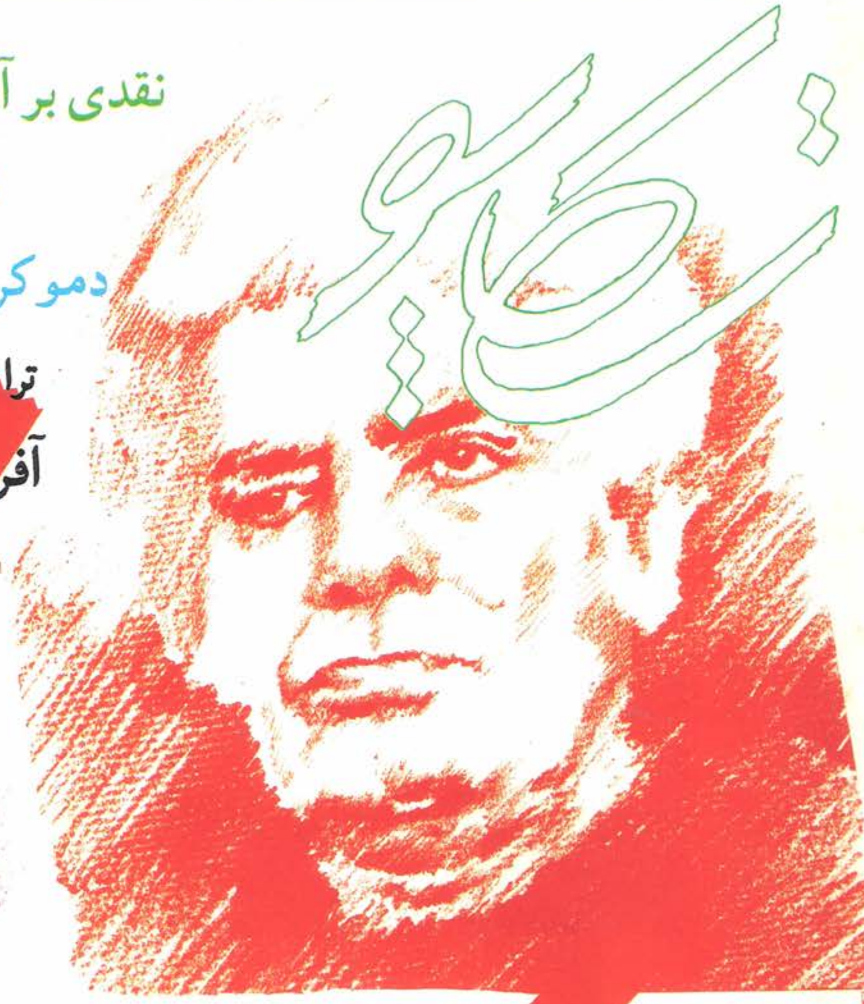
نقدی بر آخرین نوشتهٔ گلشیری/ رضا براهنی

تفسیری بر شعر شاملو/ ع. پاشایی

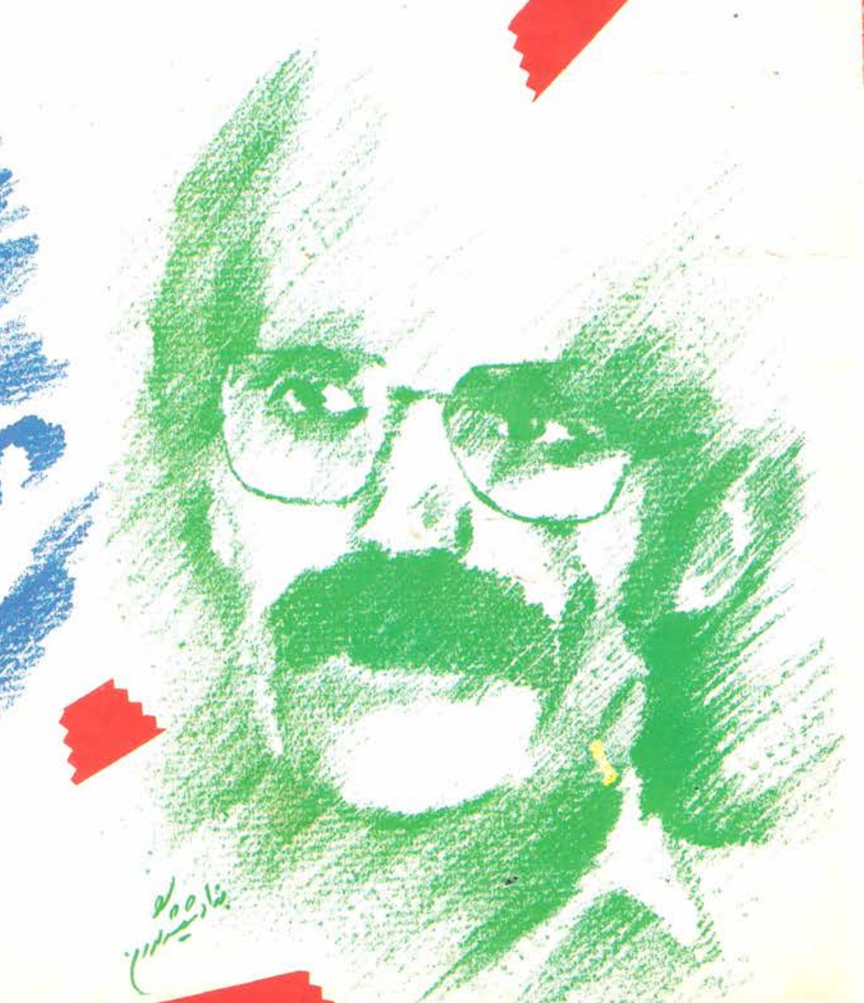
دموکراسی و موانع آن/ منوچهر آتشی

ترا من چشم در راهم.../ محمدعلی سپانلو

آفرینش هنری/ هوشنگ ایرانی



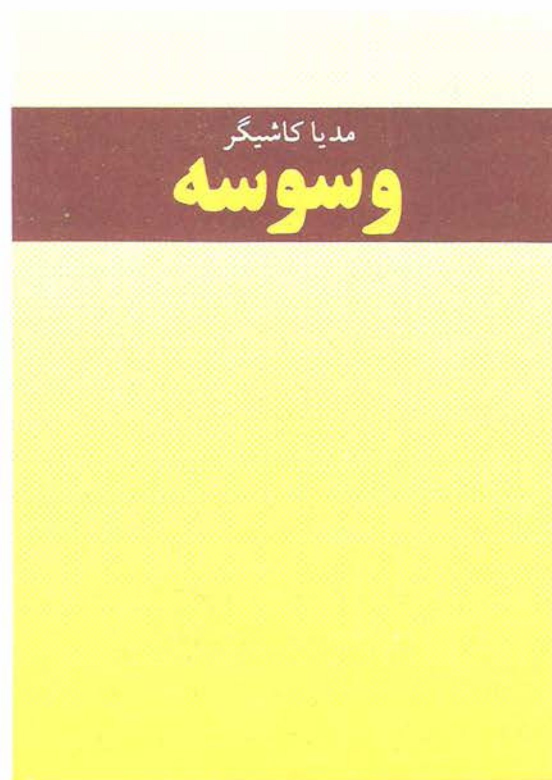
منوچهر آتشی/ احمدرضا احمدی/
رضا الجمدی/ مفتون امینی/
هوشنگ ایرانی/ رضا براهنی/
ع. پاشایی/ رضا پرهیزگار/
ادگار آلن پو/ محمد پوینده/
پابلو پیکاسو/ حسن حاتمی/
اورنگ خضرایی/ عظیم خلیلی/
ابراهیم زال‌زاده/ زوبین/
ویلیام سارویان/ محمدعلی سپانلو/
بهمن شاکری/ بهزاد شیشه گران/
مسعود طوفان/ منیژه عراقی‌زاده/
غزاله علیزاده/ سیروس علی نژاد/
رضا فرخفال/ مدیا کاشیگر/
آلبر کامو/ محمدباقر کلاهی اهری/
منصور کوشان/ لوسین گلدمن/
دنیز لەورتاف/ جواد مجابی/
محمد محمدعلی/ محمد مختاری/
عزیز معتضدی/ علی معصومی/
ویکتور وایسکف/ محمد وجدانی.

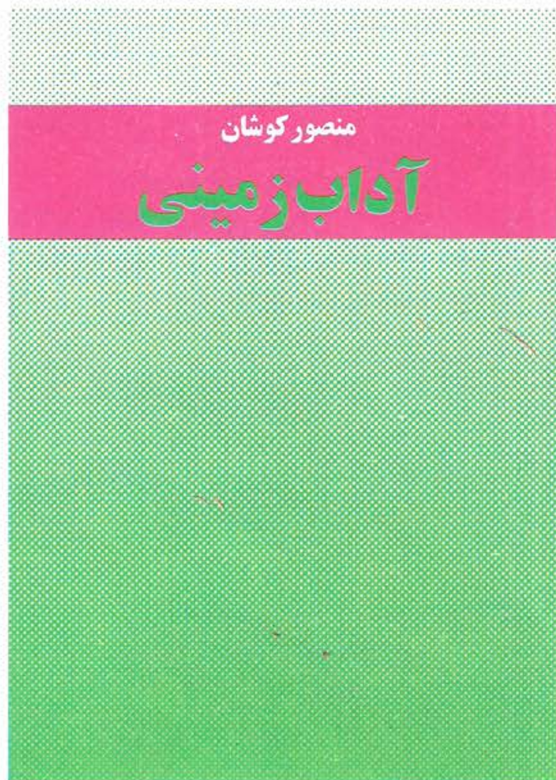


۲

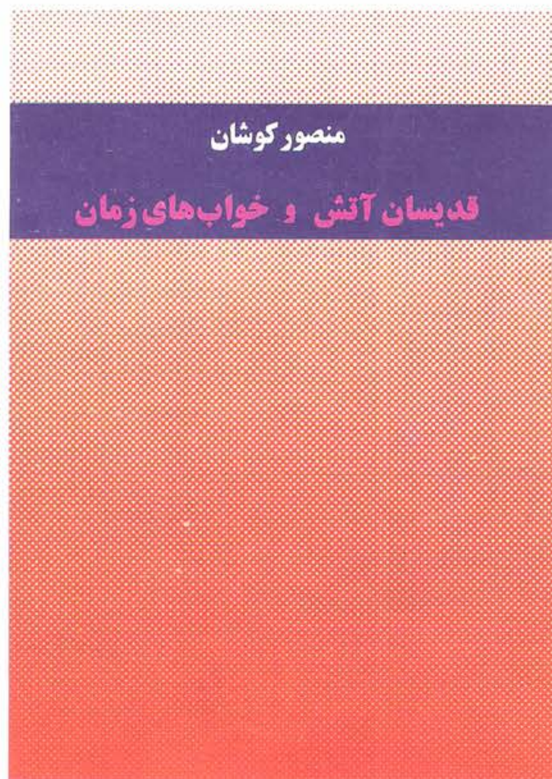
دورهٔ نو، شمارهٔ دوم
خرداد ۱۳۷۲
۱۰۰ صفحه، ۱۲۰ تومان

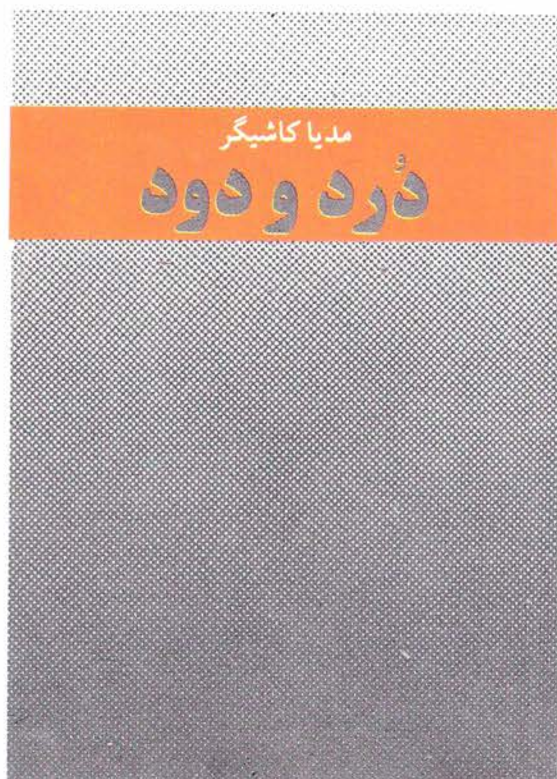
انتشارات آرست منتشر کرده است:











تهران: صندوق پستی ۱۹۳۹۵/۴۹۹۵
تلفن: ۲۲۲۳۴۰۱-۲۲۲۲۰۷۸

تکاپو

شماره پیاپی ۱۳
دورهٔ نو، شمارهٔ ۲
خرداد ۱۳۷۲
۱۰۰ صفحه ۱۲۰۰ ریال

اجتماعی، فرهنگی، هنری

صاحب امتیاز و مدیر مسئول:
سکینه حیدری

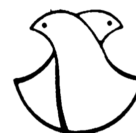


بسم الله الرحمن الرحیم

سالگرد رحلت امام خمینی (ره) را به‌عموم مسلمانان ایران و جهان تسلیت می گوییم.

طرح روی جلد:
بهزاد شیشه گران
طرحها:
بهزاد شیشه گران، شهریار یغمایی، هایده عامری ماهانی
عکسها:
و. عامری
طراح و امور هنری:
هایده عامری ماهانی
امور دفتری و نسخه پردازی:
هومن عباسپور، علی رضا دولتشاهی
امور آتلیه، پیگیری و شهرستانها:
مجید کشوری
امور مشترکین:
افروز فراکیش
حروفچینی:
کلام ۲۲۷۹۷۶۶
حروفچین:
حمیرا پارسا
لیتوگرافی:
فام/ چاپ:
صنوبر/ صحافی: میثم

نظارت، امور فنی و ناشر:



نشانی:
صندوق پستی: ۱۹۳۹۵/۴۹۹۵
تلفن: ۲۲۲۳۴۰۱

تکاپو

عرصهٔ فرهنگ، هنر و ادبیات امروز است و از برخورد عقاید و آرای گوناگون استقبال می کند.

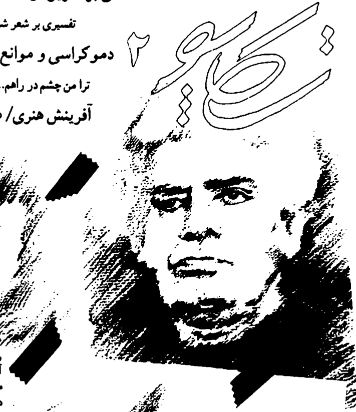
□□□

- □ **شورای دبیران در ویرایش ادبی آزاد است.**
- □ **شورای دبیران پذیرای انتقاد خوانندگان است.**
- □ **نقل و ترجمهٔ نوشته‌ها با اجازهٔ کتبی نویسندگان و تکاپو آزاد است.**
- □ **نوشته‌های رسیده برگردانده نمی‌شود.**
- □ **آثار خود را به‌نشانی صندوق پستی ۱۹۳۹۵/۴۹۹۵ با رعایت نکات زیر بفرستید:**

- خوش‌خط و خوانا، یک خط در میان، بر یک روی صفحه بنویسید.
- تصویرها و طرح‌های مربوط به نوشته را با شرح آن همراه کنید.
- چکیدهٔ مقاله‌های بلند، حداکثر در ۱۰۰ کلمه نوشته شود.
- اصل نوشته را بفرستید و کپی آن را برای خود نگه دارید.
- شماره‌های زیر نویس‌ها را به‌طور پشت‌سرهم بنویسید و شرح آنها را در صفحهٔ آخر بیاورید.
- ترجمه‌ها را همراه با کپی متن اصلی بفرستید.

□ برای تکمیل تر شدن بایگانی نشریه و رسیدن به امکانی غنی تر و پویا، چنانچه مطالب، دستخط، اسناد، بررسی‌ها و تصاویر جالبی در زمینه‌های گوناگون فرهنگی، از شخصیت‌ها و وقایع ایران دارید، برای ما بفرستید تا با نام خود شما، در «بانک فرهنگی نشر آرست» ثبت و منتشر شود.

□خانم صابری و آقایان جلیلی و هوشمند، با ارسال عکس و نشریه به بانک فرهنگی نشر آرست یاری رسانده‌اند که بدین‌وسیله تشکر می‌کنیم.





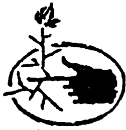
چکیدهٔ نظرها و انتقادهای خوانندگان مجله که محبت کرده‌اند نامه فرستاده‌اند.



به استبداد ذهنی و چرایی و چگونگی آن و دست نیافتن به تحولی بنیادی اشاره می‌شود.



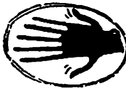
نویسندگان، طی یادداشت کوتاهی به‌طرح مسأله‌ای نو می‌پردازند.



دارای چند مقالهٔ تحلیلی و تئوریک و بنیادی پیرامون ادبیات.



چند داستان ایرانی و خارجی از نویسندگان معاصر ایران و جهان. متأسفانه به‌رغم تلاشمان نتوانستیم چنانچه قول داده بودیم از سه نسل داستان داشته باشیم. امید که با کمک دوستان نویسنده، داستانهایی که ارزش چاپ داشته باشد، به دستمان برسد.



از این پس می‌کوشیم صفحه‌هایی از هر شماره را به طنز اختصاص دهیم.



در هر شماره چند شعر تازه و چاپ نشده از یک شاعر خارجی و چند شاعر شناخته شده و مطرح ایرانی چاپ می‌شود و چند شعر، همراه با تحلیلی کوتاه بر شعرها، از شاعری که سالهاست فعالیت دارد، به‌زبان و ساختاری رسیده‌است، اما هنوز چندان شناخته شده و مطرح نیست.

قرار هم بود از این شماره، شعرهایی نیز از شاعران دیگر، به‌ویژه دوستان دور از تهران و به‌ویژه کسانی که جوانند و خوانندهٔ تکاپو، چاپ کنیم. متأسفانه امکان نیافتیم، امید که از شماره آتی این اتفاق عملی شود و صفحه‌های بیشتری به‌شعر اختصاص یابد.

پوزش از نویسندگان و خوانندگان

به‌دلیل تراکم مطالب، بازهم در این شماره بسیاری از مقاله‌ها، داستانها، شعرها و... دوستان و خوانندگان امکان انتشار نیافت، امیدواریم همه پوزش ما را بپذیرند.
هم‌چنین، با همهٔ دقت، متأسفانه برخی از مطالب با غلط چاپی منتشر شده است و داستان بی‌بی پیک با چند سطر افتادگی. از خوانندگان و نویسندگان، به‌ویژه مترجم محترم احمد میرعلایی عذر تقصیر می‌خواهیم.

در محفل دوستان



کاش زنده بود

هیچ سردرنمی‌آورم چطور نشریه‌ای می‌خواهد راه نو و خلاق ایجاد کند وقتی که مکررات را تکرار می‌کند؟ انگار از قسمت وطنی‌اش که بگذریم فرنگیهایش هم از قبل رقم خورده‌اند: کامو، لورکا،...

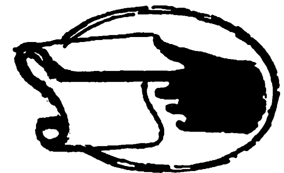
تا کی هر نشریه‌ای که می‌خواهد خود را آوانگارد نشان بدهد تصویر روی جلدش را با نیما شروع می‌کند؟ آیا مسأله زیارت مجدد عکس اوست یا تجزیه و تحلیل جدید و ناشنیده‌ای از آثار او؟... مصاحبهٔ نیما ممکن است حرف دل امروزی‌ها هم باشد؛ خود نیما کاش زنده بود و می‌دید کار شعر جدید به‌کجا کشیده:

بهرام شعبانی

– «مقصود من ز حرفم معلوم بر شماست:
یکدست بی‌صداست
من، دست من کمک ز دست شما
می‌کند طلب.»

دستها بی‌صدا نخواهند بود

دوست ارجمند، کوشان عزیز با درود و تبریکهای فراوان، خسته نباشیدهای صمیمانه «روزنه» را که خواندم صدایت، بهتر است بگویم فریاد مهربان و گرمت در گوشم طنین افکند. تکاپو با این شکل و هیات جدید و خط مشی ارجمند و شایسته، همه را خالگیر و امیدوار و خوشحال کرده



است. امید که پیروز و پاینده باشید اگرچه راه دشواری است و رنجها طاقت سوز. با این نامه برای تو و همهٔ همکارانت که پای در این راه گذاشته‌اید و عزمتان را جزم کرده‌اید تا به فرهنگ و اندیشه و ادب امروز خدمتی شایان کرده باشید یک بار دیگر تبریک می‌گویم و تاکید می‌کنم که دستها بی‌صدا نخواهند بود اگر چه بی‌شک یک دست بی‌صداست اما بدان که دست تو تنها نیست. پیشنهاد آقای براهنی سخت ارجمند است، همه ایستاده‌ایم و پذیرنده‌ایم که در حد توان خود گوشه‌ای از کار را بعهده بگیریم. بزرگداشت نیما بزرگداشت اندیشه و فرهنگ ایران امروز است. بزرگداشت حیثیت و شرف خودمان است که برای باروری‌اش تلاشهای بسیار شده است. برای پایندگی‌اش چرا نکوشیم؟! پایدار و پیروز باشید.

اورنگ خضرایی



– متشکریم

دیگر درنگ جایز نبود

بیستم اردیبهشت از مدرسه برمی‌گشتم که طبق معمول در کنار بساط روزنامه‌فروشی درنگ کردم. همیشه انتظار دارم که شمارهٔ تازه، یا مجلهٔ تازه‌ای را مشاهده کنم، و اینبار واقعاً بهت‌زده شدم. تکاپو، دورهٔ نو – شمارهٔ یکم مثل تمام مجلات ادبی چند سالهٔ اخیر – بنویسم تقریباً یک دههٔ اخیر – و شماره‌های قبلی تکاپو را خریده بودم. اما هیچ امیدی در من بوجود نیاورده بود. اما اینبار می‌توانم بگویم که واقعاً معجزه‌ای رخ داده بود، بی‌تعارف.

شاید اینبار بیش از هر زمان دیگری در مقابل مجله‌ای ایستادم و نظاره کردم. اسامی روی جلد را مرور کردم: رضا براهنی، آلبرکامو، منصور کوشان، جواد مجابی، محمد مختاری، احمد میرعلایی، نیما یوشیج و... هرکدام از این اسامی به‌تنهایی کافی است تا من مجله‌ای را بخرم و بخوانم.

دیگر درنگ جایز نبود. مجله را خریده و به‌سرعت خود را به اتوبوس رساندم. حدود ۲۰–۱۵ دقیقه طول راه است. و در این فاصله مجله را ورق زدم، در صفحهٔ شناسنامهٔ مجله دنبال اسم سردبیر گشتم، اما نیافتم، اما دو صفحه بعد رسیدم به روزنه‌ای که دنیایی زیبا را به من نشان می‌داد، روزنه که نه پنجره‌ای گشوده به دنیای زیباییها

تمام سرمقاله را خواندم و در خانه یکبار دیگر مرور کردم...

حمید غفاری
ارومیه

– متشکریم

پربار و زیبا اما...

شمارهٔ نخست شما پربار و زیباست اما بنده در حد خود به چند نکته اشاره می‌کنم تا چه قبول افتد و چه در نظر آید. در صفحهٔ ۵ ضمن پوزش از نویسندگان و خوانندگان به تراکم مطلب اشاره کرده‌اید. اگر از هم آغاز چنین بگذرد آخرش فکر نمی‌کنم به کعبه برسد. یقیناً اینها مطالب دوستان نویسنده و دوستان شاعر بوده که به‌علت تراکم برای شماره‌های بعدی مانده است؛ با این وضعیت خوانندگان چه موقعیتی خواهند داشت از هم اکنون معلوم است. ۳ مطلب از آقای براهنی دارید که هر کدام جای خود دارند اما آیا نمی‌توانستند به نوبت چاپ شوند؟ آقای مجابی خوب گفته: «نوشتن این مطلب که درهای این نشریه به روی همه (حتا دگراندیشان) باز است مسأله‌ای را حل نمی‌کند مگر اینکه نشریه در عمل ثابت کند که مستبد، انحصارگرا، مأمور یا محدودیت پذیر نیست... مخاطبان شما پس از مدتی از تکرار چند اسم خاص یا مطالب مکرر و هدایت شده خسته می‌شوند و...» صفحه ۱۱–۱۰. از اینها گذشته آقای براهنی در گزارششان به نسل بی‌سن فردا اساسی‌ترین حرفشان این بود: قبل از همه نقد علمی و تئوریزه را من نوشته‌ام. قبل از همه شاعران خوب معاصر را من معرفی کرده‌ام و از جمله بازی با کلمات کهن و جدیدی که از قضا درست هم از آب درنمی‌آید در صفحهٔ ۲۱ بند ۲ نوشته‌اند که به‌زعم ایشان چون ما شعرهای قدیم را با شیوه‌های امروزین تئوریک و انتقادی بررسی می‌کنیم در نتیجه فقط قسمتی از شعرها که با این شیوه‌ها قابل بررسی هستند انتخاب می‌شوند و این یعنی تأثیرپذیری گذشته از حال. اگر منظور ایشان کلاسیک نویسان امروزین است این را دیگر نمی‌توان گفت «گذشته» گذشته اشاره به زمان دارد نه سبک هنر شعر در زمان گذشته. این فقط پیچاندن مطلب و ابهام‌آمیز کردن آن است. در ضمن می‌توانستید عوض اینکه ۳ صفحه شعر را به‌آقای رویایی و حقوقی بدهید از شاعران دیگر هم شعرهایی بیاورید و همین‌طور ۳ صفحه

شعری که به خانم فیروزه میزانی داده‌اید. با همهٔ این تفاسیر و سردردها مجلهٔ تکاپو زیبا و جالب است و فعلاً که دوست داشتنی است جدی و پرکار می‌نماید تا در آینده چگونه باشد.

با تشکر و احترام

هادی قاراچای (تهران)

– متشکرم، اما تراکم مطالب تنها به‌خاطر در دسترس بودن دوستان نزدیک نبوده است، دوست عزیز! خبر انتشار مجله باعث شد که دوستان دور و نزدیک، باز هم به ما محبت کنند و مطالبشان را بفرستند. در ضمن شعر شما هم به دست کسی که خواسته بودید، رساندیم.

ماندنی و گرانسنگ

به آن مجله ماندنی و گرانسنگ، معروض می‌دارد به‌عنوان یک خواننده، از انتشار دورهٔ نو تکاپو بسیار خوشحال شدم. اولین شمارهٔ تکاپو در هیئت جدیدش، خواندنی-غنی و مسئولانه است و امید که پربارتر ببالد.

با این شماره، گام مثبتی در جهت نشر یک مجلهٔ اصیل فرهنگی-ادبی، برداشته‌اید که راه، همچنان سبز و پربهار ماند.

با سپاس و احترام

عباس بوترابی (استهبان)

– متشکریم

موازنه دیگری

وقتی اولین شماره مجله تکاپو را خریدم، نه‌تنها من حتی روزنامه‌فروش هم از قیمت روی جلد آن تعجب کرد. ولی در یک نظر اجمالی به مجله وزین تکاپو موازنهٔ دیگری حاصل شد که موجب گردید تا خرید آن‌را به کلیهٔ دوستان توصیه کنم.

توضیح این‌که حدود نود درصد مطالب این مجله خواندنی است، برعکس دیگر مجله‌های موجود که بیش از ده درصد آن قابل استفاده نمی‌باشد. امیدوارم شماره‌های بعدی هم بر همین منوال بوده و یا پربارتر از پیش باشد.

با احترام

جلال علوی (تهران)

– متشکریم.



چند انتقاد

چندی پیش در یکی از کیوسکهای مطبوعاتی مجلهٔ تکاپو را دیدم به تصور اینکه همان مجلهٔ مخصوص بانوان است آن را برداشتم و با تعجب به قیمت گزاف آن نگاه کردم هرطور بود ۱۲۰۰ ریال را به فروشنده دادم و مجله را ورق زدم اصلاً به‌طور کلی مجله عوض شده است. همان شب چند مقاله‌اش را خواندم سردبیر گرامی، به‌عنوان یک دانشجوی رشتهٔ هنر و به‌عنوان یک خواننده چند انتقاد به ذهنم رسید و تصمیم گرفتم آن‌را برای شما بنویسم. لطفاً در مجله شمارهٔ ۲ علت قیمت بالای مجله را ذکر کنید چرا که این قیمت «۱۲۰۰ ریال» برای من و امثال من که دانشجو هستیم بسیار زیاد است. عکسهای ابتدای مجله بسیار سیاهند و چهرهٔ افراد مشخص نیست آیا عیب از چاپ بوده و یا خود عکسها اینطور بوده‌اند؟ دیگر این‌که چرا قسمت رویداد در انتهای مجله آن‌هم بعد از آگهی کتاب گنجانده شده است؟ امیدوارم در شمارهٔ بعدی به رفع این نقایص بپردازید ما نیز کوشش می‌کنیم با پیشنهاد خود در بهتر شدن مجله که احساس می‌کنم مجلهٔ «ما»ست بکوشیم.

در آخر از مقالهٔ آقای براهنی به‌منظور مطرح ساختن پیشنهاد جشن «صدمین سال تولد نیما» سپاسگزارم. سلام و خسته نباشید ما را از این شهر دور به ایشان برسانید.

پایدار باشید

ناهید هدایی (اصفهان)

– در مورد قیمت، به نامهٔ دوست خواننده‌مان شهرام ملکی نگاه کنید و یادداشت ذیل نامه خانم لواسانی



در این بوم و بر

...

در آغاز با نیما آمدید، بسیار خوب، ولی نمی‌دانم چرا در عرصهٔ ادبیات معاصر ما باید همه راه‌ها از نیما آغاز شود، نیما دیگر در پس غبار تاریخ نشسته است، او بزرگ است، آغازگراست، تحول‌گراست، این حرفها همه درست، ولی او دیگر کلاسیک شعر معاصر است، کمی جسارت فرا رفتن از کلیشه‌ها را داشته باشید.

جناب سردبیر، در سرمقالهٔ خود از «چپ مضمحل» گفتید، براستی که در این هفتاد و پنج سالی که «اردوگاه سوسیالیسم» وجود خارجی داشت، در این بوم و بر کدام اندیشمند، کدام متفکر از بستر آن تفکر بالید، هرچند که مراد از «متفکر» به‌معنای تام آن است (که این دیار گویی هیچگاه به خود ندیده است) نه شعبده‌بازانی که در میان آسمان و زمین، آسمان و ریسمانی بافته‌اند و به‌قول معروف در شهر کورها یک چشمی‌اند، و اما «راست فاسد و پوسیده» حساب خود را دارد، در کشورهای جنوب، کدام هنرمند و اندیشمندی است که برای بیان‌آرای خود بی‌نیاز از «پُز چپ» باشد. اما پیشنهاد جناب دکتر براهنی، حرف تازه‌ای نیست و چندی پیش در گوشهٔ یکی از نشریات چنین پیامی بود گیرم نه با چنین بوق و کرنایی.

در مورد اشعار رویایی، زیبا بودند، چون همیشه. ولی نمی‌دانم چرا همواره باید مظفر رویایی شارح برادرش باشد، آیا دیگران ضعیف‌تر از او «رویا» را درک می‌کنند؟

و نکتهٔ آخر، شیوهٔ معرفی کتاب در مجله بسیار جالب است و امید می‌رود که در شماره‌های آتی به تعداد این معرفیها افزوده شود که خود می‌تواند جای خالی «بررسی کتاب» را بگیرد. و دیگر درود و بدرود.

فرهود زمانی (تهران)

– متشکریم



گران نیست

سردبیر محترم

اولین شمارهٔ مجله‌تان را با اشتیاق خریدم و خواندم. راستش وقتی فکر می‌کنم می‌بینم که علی‌رغم قیمت به‌ظاهر گران مجله‌تان، پول زیادی بابت آن نپرداخته‌ام. چرا که خوب می‌دانم که همین مطالب که با حروف ریز و سطرهای به‌هم چسبیده درج شده، اگر به صورت کتاب (مثلاً جنگ ادبی) درمی‌آمد، حدود ۳۵۰ تا ۴۰۰ صفحه می‌شد و در مقابل کتابی به‌این حجم ۱۲۰ تومان قیمت ناچیزی است آن‌هم زمانی که مبنای قیمت‌گذاری کتابها براساس صفحه‌ای یک تومان یا دوازده ریال است. بنابراین اگر گله‌ای دارم مطمئن باشید که بخاطر پولی نیست که پرداخته‌ام. اما دو سه نکته را ناچارم که بنویسم:

اول این‌که چرا آقای براهنی در مقالهٔ خود این‌قدر سعی دارند خود را به همه تحمیل کنند. البته در این که ایشان براستی در نقد ادبی حقی به گردن من و امثال من داشته‌اند بحثی نیست ولی چرا آنجاهایی که می‌خواهند راجع به شعر گذشته صحبت کنند، اسم خودشان را هم هرجور شده لابلای اسمهای دیگر می‌آورند. مگر شعر جناب براهنی -علی‌رغم نهایت احترام به ایشان- در طول چند دهه‌ای که از عمر شعر نو می‌گذرد، در کجای شعر معاصر ایستاده و اساساً با وجود مجموعه‌های زیاد شعرشان چه جایگاه در خور ذکری را دارا بوده است. بهتر نبود که ایشان به‌جای نام بردن از خودشان و اقدامات خودشان به نقد تحلیلی شعر نو می‌پرداختند و شعر معاصر را از جنبهٔ تکنیکی و سبک شناختی و ساختاری با آوردن نمونه‌های لازم تحلیل می‌کردند و در واقع یک نوع تحلیل تاریخی یا تاریخ تحلیلی از شعر معاصر بدست می‌دادند تا این‌که فقط از «من بودم که...»ها بنویسند؟

دوم این‌که اگر خواستید ساختارگرایی را تعریف کنید بهتر نیست که از آثار رهبران این جریان نمونه‌هایی بیاورید. چرا که اسم بردن از باختین و اشکلوفسکی و... در یک تعریف «دایرةالمعارفی» بیش از آنچه که غیرمنطقی است راه هم به جایی نمی‌بَرد. زیرا چنین مطلبی بیشتر برای یک آشنایی سطحی و عمومی خوب است نه برای یک مجلهٔ تخصصی ادبیات.

سومین و آخرین نکته‌ای که به‌نظرم می‌رسد این است که رسم‌الخط مجله را یکدست کنید که هم خواننده در موقع خواندن دچار چندگانگی نشود و هم خودتان در نسخه‌خوانی مشکلی نداشته باشید.

به‌هر حال من هم دست شما را -چنان که خودتان هم گفته‌اید- می‌فشارم. از جانب من به همکارانتان نیز خسته نباشید بگویید. به‌خصوص از آقای مختاری بخاطر مقالهٔ خوبشان سپاسگزارم. در انتظار شماره‌های دیگر تکاپو هستم.

شهرام ملکی (سنندج)

– از استدلال شما در مورد بهای مجله بسیار سپاسگزاریم. انتقادهای شما هم همان‌طور که می‌بینید به‌چاپ رسیده و جناب دکتر براهنی هم ملاحظه خواهند کرد، اما فراموش نکنید که ایشان هم یکی از شاعران پرکار همان دورانی هستند که از آن گزارش می‌دهند. همچنین امیدواریم بتوانیم در هر شماره مقالات تئوریک و تحلیلی دربارهٔ ادبیات داشته باشیم. چنانچه از گلدمن و یا کوبسن در همین شماره دومطلب پایه‌ای منتشر می‌شود.

در مورد رسم‌الخط هم فرمایش جنابعالی اجرا شده است.

ویژه‌نامهٔ فروغ و هدایت

مجلهٔ بسیار وزین و پرمحتوایی است که من و دوستانم را به خودش جذب کرد. فقط چند نکته و پیشنهاد را مطرح می‌کنم. البته فقط به‌عنوان پیشنهاد: یکی در مورد آرمهای مجله است که به جای طرح «دست» به‌عنوان آرم بخشهای مختلف مجله می‌توانستید از طرح دیگری در این زمینه استفاده کنید. دوم این‌که بخش اجتماعی مجله بسیار کم است خواهشمندیم به این بخش از مجله بیفزایید. ضمناً در مجله نوشته بودید در دست تهیهٔ ویژه‌نامه‌ای در خصوص بزرگداشت صادق هدایت هستید. به‌درستی که هدایت شایستهٔ این تجلیل است فقط یک پیشنهاد در این زمینه دارم و آن این‌که بعد از ویژه‌نامهٔ هدایت، یک ویژه‌نامه نیز دربارهٔ «فروغ» تهیه کنید، ما نیز در این راه یاریتان خواهیم کرد.

با امید پیروزی روزافزونتان

زهرا منافی راد (یزد)

– متشکریم

بر پیشخوان

اولین شمارهٔ تکاپو را دیدم. تقریباً می‌دانم چقدر زحمت پشت مجله‌ای است که ما بر پیشخوان روزنامه‌فروش آن‌را نگاه کرده و دست بر برداشتنش می‌بریم. هرچند که هستید، ولی خسته نباشید.

شهاب شهیدی (تهران)

– متشکرم

طرحی نو

طرحی نو درافکندی و من به سهم خود تبریک می‌گویم و آرزو می‌کنم که بمانی و بماند وجود پُرثمرتر و کادر خوب، مطمئن و با قدرت مجله که همه از اهالی عشقند و سرشاری، سرشار از شور جوانی، آن پیرانِ پختهٔ روزگار.

ارادتمند

ضیاءالدین خالقی (لنگرود)

– متشکرم

یدک کش

میلاد «تکاپو» در شکل و شمایل جدید مبارک... و اما بعدالتبریک...

دستم به دامنتان نگذارید مجله‌تان تیول بزرگان و استخوانداران و «از ما بهتران» شود می‌دانم که این، انتظاری دشوار است به‌این دلیل ساده که هر نشریه‌ای برای سرپا ماندن باید فروش بکند و لازمهٔ فروش یک نشریه یدک کشیدن چند نام نامی و اسطقس‌دار است. اما با جرات و جسارتی که در شخص شما سراغ دارم این انتظار را دور از تحقق نمی‌دانم. دستتان درد نکند و قلمتان همچنان «نویسا» باد...

قباد آذر آیین

– متشکرم، اما لازمهٔ فروش هر نشریه چند مطلب اسطقس‌دار است و نه چند نام.

فرهنگ‌دوست

... از این‌که دوباره شما را صاحب امکانی دیدم که باز به جوانها امکان بدهید و نگذارید فقط بزرگان (!) آن‌هم بیشتر از نوع سیاسیونشان و نه ادبیشان باز هم علمدار و سینه‌زن و تکلیف تعیین‌کن باشند، باور نمی‌کنید که چقدر خوشحال شدم. تا کی همه‌اش به‌نام چپ یا با توطئه‌های راست، باید سرمان زیر آب بماند. تو را به‌خدا نگذارید به‌نام چپ و یا راست بازهم ما را دچار انقطاع فرهنگی بکنند. من و تمام دوستانم دست شما را می‌فشاریم و...

یوسف حسینی (شهرک غرب)

– متشکرم.

نقدهای داغ

... انشاءالله که مجله همیشه، این‌قدر متنوع بماند. اما عکسهایش را درست کنید. چند سال بود که مجله‌ای که بتواند به دور از هو و جنجال منتشر شود، دستگیرم نشده بود. بیشتر از همه از سرمقاله و شأن شعر و بی‌بی پیک خوشم آمد. چند سال هم هست که دیگر شعرهای مجله‌ها را نمی‌خوانم. البته کتاب شما را هم تبلیغش را در همین مجله تکاپو دیدم. خوبست از خودتان و آقای مختاری شعر چاپ کنید. به دکتر براهنی بنویسید که چرا دیگر مثل آن سالها نقدهای داغ نمی‌نویسند. چرا کسانی که چیزی بارشان نیست را نقد نمی‌کنند. می‌بخشید این‌طور می‌نویسم. از قلم تیز و تند ایشان همیشه خوشم می‌آمده است...

باقر سموندی (مشهد)

– متشکرم، به‌چشم.

صفحه‌های بیشتر

... در مجلهٔ شمارهٔ ۱ تکاپو جای چند نفر خیلی خالی مانده بود. خوب بود از آقای ساعدی و شاملو و گلشیری هم شعر و داستان می‌گذاشتید. مگر چیزی از لورکا و رویایی کمتر داشتند. حالا امیدواریم هم از ما برو‌بچه‌های جنوب مطلب چاپ کنید و هم به‌طور کلی شهرستانی‌ها که کسی محلشان هم نمی‌گذارد و هم از تمام شاعران معروف و نویسندگان خوب. راستی اگر می‌خواهید به یک شاعر دو صفحه بدهید که شعرهایش را چاپ کند، لااقل صفحه‌های شعر را زیاد کنید تا خواننده لااقل بتواند شعر مورد علاقه‌اش را هم بخواند...

عباس جلیلوند (آغاجاری)

– منتظر مطالب خوب «بر و بچه‌های خوب» جنوب هم هستیم. از شاعران و نویسندگان معروف و خوب هم در شماره‌های آتی مطالبی چاپ خواهیم کرد.



هر شماره ویژهٔ یک استان

... پیشنهاد دیگرم اینست که عکس روی جلد هر شماره را به یکی از شخصیتهای ادبی و هنری شهرستانها یا حداقل استانها اختصاص بدهید و خبرنگارتان را بفرستید با شاعران و نویسندگان اراک یا جاهای دیگر هم مصاحبه کند. چرا همه‌اش عکس دوستانتان را چاپ می‌کنید و به دروغ در سرمقاله از همه دعوت می‌کنید. کی تا به‌حال از یک شهرستانی شعر یا داستان یا مقالات چاپ شده است؟ مگر این‌که پارتی داشته است یا...

ماشین سازی (اراک)

عظیم جانبخشی

– امیدواریم بعضی از شماره‌های آتی تکاپو را ویژهٔ یکی از استانها منتشر کنیم. اما این به آن معنا نیست که در شماره‌های عادی مطلبی از دوستان شهرستانی چاپ نشود.



مجله، مجلهٔ نوستالژیک

شاید ناچار بوده‌اید مجله‌تان را با یاد و عکس و مطلب نیما شروع کنید، و البته پیشنهاد جشن صدمین سال تولدش هم خیلی بجاست و امیدوارم به‌جایی برسد، اما وقتی آدم بعضی مطالب دیگر مجله راهم کنارآن می‌گذارد فکر می‌کند شاید گردانندگان مجله نتوانسته‌اند نقطهٔ شروع دیگری پیدا کنند. این شک از آنجا به‌من دست داد که بخشی از مجله را نوستالژیک یافتم. بررسی گذشته هم این مسأله را تقویت می‌کند. خوب است به امروز بیشتر بپردازید، به چهره‌های امروز، به گرفتاریهای فرهنگی و هنری امروز و...

مطمئن باشید که این کار شأن نیما را هم بالاتر می‌برد...

ژاله آبکاری (تهران)

– امیدوارم تکاپو در تداوم، به خواستهای شما هم نزدیک شود.

پشتکار و عشق

سلام. به‌هر دلیل تا کنون (دوشنبه ۲۷ اردیبهشت) «تکاپو» نه در «لاهیجان» دیده شده است نه در «لنگرود»! هرچند بنده آنرا از «رشت» فراهم کرده‌ام. فکر می‌کنم ده دوازده روز قبل در «تهران» توزیع شده باشد! اما دستتان درد نکند شمارهٔ ۱ بسیار پُربار و تازه بود. از آنجا که تقریباً می‌دانم که کار نشر –خصوصاً نشریه‌ای در این سطح– با چه مایه دشواری توأم است، واقعاً حسودی‌ام می‌شود از اینهمه پشتکار و عشق...

مهرداد فلاح

– متشکرم

و نه چون...

بی‌مداهنت می‌گویم که با دیدن «تکاپو»ی دورهٔ نو، دلم روشن شد. مجله‌ای با این حجم مطلب خواندنی ــ و نه چون بعضی از مجلات که چون بقالی‌ها یک چیز مرغوب را با چیزهای نامرغوب دیگر به خلق خدا می‌اندازند ــ براستی نوبر است. در ضمن من باید به‌عنوان کوچکترین عضو قلم‌بدستان میهن و همچنین به‌نمایندگی از دوستان جنوبی خود، به‌شما تبریک بگویم.

نمی‌خواهم نامه را با شکوه‌های معمول آکنده کنم اما شما خود می‌دانید که جامعهٔ ادبی پایتخت هیچگاه به شهرستان و استعدادهای آن اعتنای درخوری نداشته است. البته من هرگز «گردون» را از یاد نبرده‌ام...

با احترام

بهزاد خواجات (اهواز)

ــ متشکرم

این همه تنوع

فکری به وضع حروف مجله بکنید. این‌همه تنوع به‌جای اینکه به خواندن کمک کند، چشم را اذیت می‌کند و ذهن را هم آشفته. ضمن اینکه از پیش خواننده می‌فهمد کدام مطلب را نباید بخواند، و کدام مطلب از نظر مجله اولویت داشته است. مثلاً همین مقالهٔ ازخودبیگانگی. اگر می‌خواستید آن را نخوانیم چرا چاپ کردید؟...

راضیه سلماسی

ــ امیدوارم بتوانید بپذیرید که تنوع و شناخت امکانات حروف و صفحه‌بندی می‌تواند ویژگی یک مجله باشد. در مورد دوم هم اگر قصد نخواندن مقاله بود، با این‌همه تراکم مطالب، در اصل چاپ نمی‌شد. اما در مورد سخت خوانده شدنش، از خوانندگان و مترجم محترم پوزش می‌طلبیم.

پربار و خواندنی

تولد تکاپو را تبریک می‌گویم و آنهم در چنین شرایطی. پر بار بود و خواندنی و به‌امید پر باری بیشتر آن...

محمود خوافی (مشهد)

ــ متشکرم

نوعی احساس مسئولیت

ضمن تبریک و سلام بابت انتشار شمارهٔ اول تکاپو دورهٔ نو و آرزوی توفیق بیشتر شما.

یادداشت کوتاهی به پیوست تقدیم می‌دارم. نوشتن آن لازم بود و نوعی احساس مسئولیت.

کار جمع‌آوری ادبیات عامیانه را به‌اندازهٔ کافی سرسری گرفته‌اند، شما چنان نکنید.

حسن حاتمی

ــ به‌چشم



تریبون ادبیات امروز

تکاپو دورهٔ نو را دیدم. دستتان درد نکند. امیدوارم همان‌طور که ادعا کرده‌اید مجله تیول عدهٔ خاصی نباشد و همهٔ اهل قلم و فکر در آن سهمی داشته باشند.

روی جلد خوب نبود. مضمون تکراری، اجرا ضعیف.

حالا چرا همه از نیما و هدایت شروع می‌کنند، کی نوبت زنده‌ها می‌رسد و جوانترها.

صفحه‌آرایی مجله ضعیف و ناهماهنگ بود مخصوصاً از نظر طرحها و آرایش مجله.

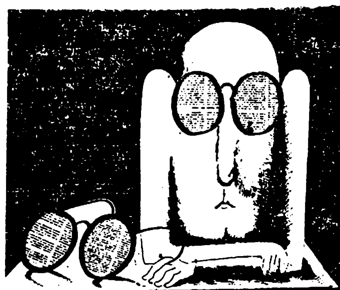
تورا به‌خدا از این نثر عجیب و غریب بعضی‌ها پرهیز کنید مثلاً بنده از نثر آقای مظفرِ رویایی چیزی دستگیرم نشد. مهارتی می‌خواهد که آدم هیچ را این‌قدر طول بدهد.

از شعرهای خانم میزانی خوشم نیامد، از مقالهٔ آتشی هیچ خوشم نیامد که بیشتر از سر حمایت بود تا یک نقد جدی.

سهم بخش علمی زیاد بود. فهرست شلوغ بود عکس‌ها خیلی خراب شده بود، خیلی خوب است که به کتاب اینقدر اهمیت می‌دهید، مقالات و رویدادهای مجله خوب است، امیدوارم در شماره‌های بعد نویسندگان بیشتری با شما همکاری کنند که شما مجبور نشوید از همکاران با صلاحیت خود اینقدر نام ببرید. ادبیات امروز به یک تریبون احتیاج دارد، شما می‌توانید تریبون ما باشید...

احمد سخایی (یزد)

ــ امیدواریم



آقایان، نه خانمها:

مجلهٔ شما را خیلی دقیق خواندم. لازم نیست بگویم دستتان درد نکند، چون این حرف را همه خواهند زد. ولی چند نکته به ذهنم رسید که شاید دیگران فراموش کنند حرفش را بزنند: اولاً قیافهٔ مجلهٔ شما بسیار مردانه است. مگر این مملکت شاعر و نویسندهٔ زن ندارد! چرا شاعران و نویسندگان زن جهان را معرفی نمی‌کنید؟ اگر آقایی راجع به شعر خانمی حرف می‌زند، چرا عکس آقا را چاپ می‌کنید؟ چرا عکس آن خانم را چاپ نمی‌کنید؟ ممکن است فکر کنید چون جنس من زن است، این‌طور حرف می‌زنم. چه مانعی دارد؟ زن مگر نباید از حق خود دفاع کند؟

ثانیاً شما از نسل سوم در سرمقاله حرف زده‌اید. کاری به اول و دوم و سوم و چهارم ندارم. همه از پشت سر هم خواهند آمد و خواهند رفت، ولی نگاه کنید به همین دهه‌ای که گذشت. دو نسل در همهٔ مجلاتی که شما حضرات چاپ کردید، بودند. پس بگویید: ادبیات جدید، معاصر، ادبیات بعد از انقلاب. چه می‌دانم؟ هرچی؟ آدم با این تقسیم‌بندی سرمقاله احساس می‌کند یک نسل پیری‌اش را به‌رخ می‌کشد، دیگری جوانی‌اش را. ادبیات که پیر و جوان ندارد. هرکس بهتر و بیشتر تحویل داده باشد، آن سرور ماست و ما چاکرش.

ثالثاً، نمی‌خواهم موی دماغ سردبیر محترم بشوم. ولی این چپ منفعل را معرفی می‌فرمودید، بهتر بود. آیا در کشور ما همهٔ چپ منفعل بود؟ مگر همین نویسندگان محترم مجلهٔ شما دست راستی هستند که شما به چپ به‌عنوان منفعل حمله می‌کنید؟ اتفاقاً این‌جا شما باید دقیق‌تر حرف می‌زدید. روشن می‌کردید که کدام چپ مضمحل و فاسد است، و کدام چپ این‌طور نیست؟ در مرتجع بودن راست حرفی نداریم. ولی «پوسیده» بودن راست را هم قبول ندارم. طرف کجایش پوسیده است؟ می‌زند، می‌خورد، می‌برد، احتکار می‌کند، قیمت را بالا می‌برد، سرومرو گنده می‌چرخد. در مسایل فرهنگی، حرف مجرد نزنید. من به‌عنوان یک خوانندهٔ معصوم می‌خواهم دقیق باشید. تا آنجا که می‌فهمم همهٔ نویسندگان و شاعران بزرگ ایران در هفتاد سال گذشته یا گفته‌اند که چپی هستند یا چپی بوده‌اند و منتقدان گفته‌اند که آنها چپی نبوده‌اند. آیا اینها منفعل، مضمحل و پوسیده بودند؟

راجع به قیمت مجله هم حرفی دارم. درست است که یک ساندویچ کالباس قیمتش صد و بیست تومان است ـ اگر شما ارزان‌ترش را سراغ دارید، در مجله اعلام بفرمایید یا نوش جان کنید ـ ولی کمر من فوق‌دیپلم از دیدن قیمت مجلهٔ شما شکست. اگرچه می‌ارزید ناهار نخورم، و یک شمارهٔ مجله را بخرم. خواندن دریای پوئتیک با شکم خالی عالمی داشت.

فریده لواسانی ــ معلم مدرسهٔ راهنمایی...

۱ ــ ما نه‌تنها در مجله را به روی زنها نبسته‌ایم که از هرگونه مرزبندی و تفاوت‌گذاری هم دوری می‌گزینیم چنانچه در همین شماره از هفت نفر از خانمها مطلب چاپ شده است. خانم میزانی هم عکسی آماده نداشتند و عکاس مجله هم در فرصت تنگ مجال نیافت.

۲ ــ مگر در سرمقاله نظری مغایر با نظر شما چاپ شده است؟ همه‌جا نوشته شده، نویسنده و شاعر امروز.

۳ ــ گمانم عاقل را اشارتی، کفایت کند، اما:

الف ــ مراجعه به سرمقاله و مطالعهٔ مجدد آن نشان می‌دهد در تعریف منفعلین بخشی از چپ و بخشی از راست با مشخص شدنشان از طریق صفتها مثال آورده شده است.

ب ــ از نظر من، هرآن کسی که، به هر دلیلی، ارزشهای انسانی را نادیده بگیرد و در راه اعتلا و بهبودی شرایط انسانی گام برندارد و برعکس حرفش، عملش سدی بر آن باشد، همان صفات در موردش صدق می‌کند و چپ و راست ندارد.

ت ــ قیمت مجله هم‌اکنون نیز نسبت به هزینه‌های آن (گران شدن کاغذ و...) با ضرر توام است و اگر قرار بود دست‌کم شورای دبیران مجله بر مبنای تخصصشان (همطراز همردیفانشان در زمینه‌های دیگر) حقوق دریافت کنند، شاید مجبور می‌شدیم بهای مجله را افزونتر از آنچه هست اعلام کنیم.

حالا اگر نشریه‌های دیگر می‌توانند همین‌مقدار مطالب را در همین تعداد صفحه، با همین کیفیت، ارزانتر راهی بازار کنند، شاید به‌خاطر دستیابی به معجزاتی است که در امکان ما نیست.

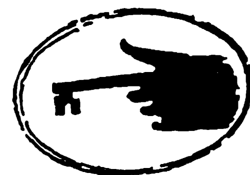
منصور کوشان

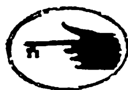
روزنه

هنوز چندان از روزهایی نگذشته است که تا می‌خواستی قد علم کنی، سرت را بالا بگیری، از حق و حقوق خودت دفاع کنی، مسایل و مشکلات نسل خودت را مطرح کنی، تو را برچسب می‌زدند. کاغذ خوب، محتوای نو، ساختار محکم، شکل شکیل از آن ازمابهتران بود و تو اگر هم امکانش را می‌یافتی، نباید از آن بهره می‌جستی، نباید جسارت می‌کردی و پایت از گلیمت درازتر می‌شد. وقتی استاد داشت در عقب‌افتادگی خودش دست و پا می‌زد، تو نیز می‌بایست از او تبعیت می‌کردی. به‌یقین مصلحت این بود وگرنه خود استاد هم می‌توانست چنین بنویسد یا چنین بگوید یا چنین عمل کند. نتیجه هم، امروز در اختیار ماست:

استبداد ذهنی چنان جامعه را بلعیده که ما را حتا بیش از دوران حافظ عقب‌افتاده نگه داشته است و سبب گشته مغول درونی‌مان دیگر حتا اجازهٔ بروز حافظ‌های زمانه‌مان را هم ندهد. به‌راستی بیهوده دلمان خوش است که شعر نو و داستان نو داریم، هرچند که در خلوتمان می‌دانیم که در این افق تنگ مقلدانی بیش نیستیم. هنوز ذهن و زبانمان، مهم‌تر از آن، منشمان، اندیشه‌مان، بر مبنای انقیاد است. هنوز منتظریم بلند شدن چوب استاد بر ما سایه بیندازد تا دریابیم راهمان از کدامین سو است. هنوز منتظر اشارت مرشدیم تا سینه چاک کنیم. هنوز می‌پنداریم ادای دین به استاد در مدح و ثنای او نوشتن و سرودن و نهایت تحفه‌دادن است. هنوز خیلی زود فراموش می‌کنیم که کی با ما چه کرده است. شهرتش را چگونه و از چه طریق به‌دست آورده است. همین‌که به‌نام و نوایی رسید و داشت می‌رفت تا در ردیف پرآوازگان قرار بگیرد، با این گمان که از آن آواز، نوایی حاصل شود، مدح و ثنایمان شروع می‌شود. گذشته‌مان را نادیده می‌گیریم و انتظار داریم روزی روزگاری امروزمان درست شود. بهتر از حال گردد.

هنوز نتوانسته‌ایم مسایل سیاسی و فرهنگی، به‌ویژه ادبی‌مان را از هم تفکیک کنیم. (این بحث خارج از این موضوع است که هر حرف و حرکتی، خود به‌نوعی عملی سیاسی است.) هنوز جایگاه رجل سیاسی را با شخصیت ادبی یکی می‌انگاریم. مطلق‌گرایی تا بدان حد در ما ریشه دوانده که هنوز بر این گمانیم که چپ‌آواز، هرگز راست آواز نمی‌شود. هنوز چپ را تنها به‌نام چپ بودن می‌ستاییم و راست را به‌نام راست بودن تکفیر می‌کنیم. اصل اندیشه را رها کرده‌ایم و به شاخ و برگهایش چسبیده‌ایم. خلاقیت را کشته‌ایم و خالق را می‌ستاییم. هنوز ادبیات معاصر بیش از چند چهرهٔ مشخص ندارد. به‌یقین اگر





هدایت و نیما هم می‌خواستند به فکر ملاحظات باشند، غم نان بخورند، حسرت مرشد داشتن داشته باشند، امروز نامی از آنها نبود. اگر هوشنگ ایرانی به این می‌اندیشید که ممکن است حرفش به مزاقها خوش نیاید و برچسب شکم سیری نصیبش شود، اگر فریدون رهنما می‌خواست فکر کند فلانی فردا متلکش می‌گوید و ممکن است لقب شوونیست، ناسیونالیست و... به او بزند، ما امروز مقلدانی از این هم عقب‌افتاده‌تر بودیم.

نگاه کنید به آثاری که منتشر شده است. به وضعیتی که داریم. در چنبرهٔ بسته‌ای دست و پا می‌زنیم. به‌ظاهر در آنارمان سبکهای ناتورالیسم، رئالیسم، سوسیال‌رئالیسم، مدرنیسم، پست مدرنیسم دیده می‌شود و بارها و بارها در نقد ادبی از رئالیسم جادویی، جریان سیال ذهن و داستان نو و رمان نو حرف زده شده است، اما وضعیت جامعهٔ ادبی ما، هنوز هم در تاروپودی از ریشه‌های دوران نویسندگان تذکرةالاولیاء، گلستان و نهایت پریشان دست و پا می‌زند.

نشریه‌های دولتی و غیردولتی را ورق بزنید! کجا (مگر که گداری) نقدی بر اثر فلان شاعر بزرگ و یا فلان نویسندهٔ بزرگ به‌دست می‌آید که در آن جز ستایشنامه‌ای ابلهانه و به حقارت کشیده شدن منتقد و نشریه چاپ شده باشد؟ اگر هم دشنامی بوده اغلب گویی نه برخاسته از بررسی نقاط ضعف اثر که ناشی از تسویه‌حسابهای شخصی و محکومیت دگراندیشی بوده است. بیشتر منش شاعر یا نویسندهٔ خارج از متن ملاک قرار گرفته است. منتها زیر پوشش ساختار، فرم، زبان و محتوای اثر. چرا که در تمام دوران، در تمام گذشته به‌جز چند استثناء؛ روشنفکران ما، و به‌طبع آن نشریه‌های ما، حالتی انفعالی داشته‌اند. به‌جای تحقیق به تحریک تن داده‌اند و به‌جای تفکر خلاق، در برابر فرهنگهای دیگر، منفعل و خودباخته بوده‌اند. به‌ناگزیر از دل ملاحظه‌کاریها و مصلحتهایشان، ناخواسته هم بوده، مرشد و مراد و نهایت کیش شخصیت برخاسته و ابتکار عمل را از عاملان واقعی فرهنگ گرفته است. اگر هم، هرازگاهی، کسی جسارت کرد و نقدی بر اثری بر مبنای اصول نقد نوشت و دلایلی آورد که استاد کارش را بلد نیست یا از عهده برنیامده، بنا به سابقه‌های پیشین فریاد برخواهد خاست که توطئه کرده‌اند: قصد، نقد اثر من یا رد من نیست، می‌خواهند همه‌مان را برانند. سپس، سیل برچسبها و موش دوانیها آغاز می‌شود تا به شکلی آن نشریهٔ جسارت‌ورزیده در محاق فراموشی بماند و بعد از مدتی تعطیل شود و یا دست‌کم، منتقد از میدان به‌در شود و باز اگر نتوانستند، به انگها رنگ و جلا بدهند و نشریه و منتقد و نویسندگان آن‌را به‌طور کلی وابسته به اجنبی و خودی و عقده‌ای و... بخوانند. شکلی که سالها شاهد آن بوده‌ایم و سبب شده که حق و ناحق، حقیقت و مجاز با هم سرکوب و رانده شوند، تر و خشک با هم بسوزند و دودش چشم روشن‌بین حقیقت را بیازارد.

پس اکنون شاید این آگاهی، خود گامی سودمند باشد برای رهایی از این بند. شاید، به مدد شما، شما روشنفکران، شاعران، نویسندگان، منتقدان و به‌طور کلی فرهیختگان و هنرمندان امروز، این نشریه، محملی باشد برای دست یافتن به امکانی بهتر. دست یافتن به رهایی از سیطرهٔ شخصیتها، مرشدها، مرادها، گروه‌ها و دار و دسته‌ها.

پس، بار دیگر همه را دعوت به همکاری می‌کنم. همکاری نه با من یا گروه دبیران و نویسندگان نشریهٔ تکاپو، با فرهنگ ایرانی، با ادبیات امروز. دست‌کم، انتظار می‌رود، امروزیان: شاعران، نویسندگان، منتقدان، نقاشان، طراحان و تمام کسانی که به‌نوعی احساس می‌کنند امروزی هستند و می‌خواهند امروزی بیندیشند و به‌فردا هم تعلق داشته باشند، گامی پیش بگذارند و کیش شخصیت، احترام نابجا به بزرگتر را کنار بگذارند و به فرهنگ و به‌ویژه ادبیات امروز و آیندهٔ این کشور بیندیشند. سعی کنند به‌جای شخص، معرفت را دریابند. به اندیشه دل ببندند. احترام به بزرگتر و ارج و قرب کسی که پیراهنی بیشتر پاره کرده است، خارج از حیطهٔ اندیشه و ادبیات مطرح است. اندیشه و ادبیات درس اخلاق نیست. چه پیران بزرگی که فقط به‌دلیل پیر بزرگ بودنشان ادبیات و فرهنگ ما را از حرکت اصیل خود بازداشتند.

حرف آخر این که، این دعوت تنها ادای وظیفه نیست. تنها احترام گذاشتن به خواننده و شاعران و نویسندگان و منتقدان و روشنفکران نیست، نوید به آینده‌ای بهتر است:

آینده‌ای به دور از بده و بستانهای مسلکی حقیرانه، آینده‌ای رها شده از شبان، مرشد، مراد، استاد، آینده‌ای با ادبیاتی خارج از ادبهای مرسوم، آینده‌ای که در آن دیگر انسان آزاد، خلاق، اندیشمند، متعهد، مسئول مجبور به کتمان واقعیت عقب افتادگی استاد نیست، مدح و ثنای استاد را در انتقاد از اندیشهٔ او و پیشی گرفتن از او می‌داند. فراموش نمی‌کند که کی چه کرده است و کی چه می‌کند تا امروز و فردا هم، دیگر کسی با ما و نسل بعد از ما آن نکند که با نسل پیش از ما و ما کردند.

انسان آزاد و اندیشمند امروز، هنرمند امروز، رجل سیاسی را در جایگاه خودش می‌سنجد و شخصیت ادبی را با محکهای ادبی احترام می‌گذارد. بازیهای سیاسی-ادبی را درمی‌یابد و از شخصیتهای ادبی-سیاسی می‌خواهد که این هر دو را همسنگ نخوانند.

سیروس علی نژاد

منزلت روزنامه‌نگار



چند روز پیش وقتی نظر یک روزنامه نگار قدیمی را دربارهٔ ویژگیهای یک نشریهٔ خوب پرسیدند به خلاصه‌ترین شکل گفت: آگاهی دادن و دادخواهی کردن. به محض دیدن این عبارت یک‌بار دیگر فکر کردم روزنامه‌ای که مال ملت نباشد، روزنامه نیست. یعنی روزنامه‌ای که دولتی باشد، روزنامه نیست چون نمی‌تواند وظایف یک روزنامهٔ خوب را انجام دهد. اگر قرار باشد وظیفهٔ روزنامه آگاهی دادن و دادخواهی کردن باشد، روزنامه‌ای که متعلق به دولت باشد، چگونه خواهد توانست از عهدهٔ این وظایف برآید؟ غرض از آگاهی در اینجا کمی فراتر از آگاهیهای متداول علمی و معلومات عمومی و قاعدتاً عبارت است از دادن اطلاع از طرز عملکرد افراد و سازمانهای دولتی، طرز سلوک و رفتار آنان با مردم، پای‌بندی آنها به قانون و اجرا کردن قانون به‌نحوی که قانونگزار معین کرده است و راه و روش بهتر حکومت کردن و ارتباط حکومت‌کنندگان با حکومت‌شوندگان و از این قبیل. وگرنه آگاهی به آگاهیهایی از نوع پراکندن معلومات عمومی (از آن نوع که در جدولهای سرگرمی داده می‌شود) و دانستنیهای ضروری از قبیل خاصیت ویتامینها بدل خواهد شد. که به‌یقین مقصود آن روزنامه‌نگار نبوده است و مقصود ما هم نیست. دادن اطلاعاتی از این دست را لابد پاره‌ای از ماهنامه‌ها و کتابها و برخی از برنامه‌های رادیویی می‌توانند برعهده بگیرند. اگر هم در صفحات پاره‌ای روزنامه‌ها، هراز چندی یکبار یا بطور منظم مطرح شود، هیچ ناقض آن وظیفهٔ اصلی و دادن آن آگاهیهای مهمتر نیست. اگر قصد از دادن آگاهی پرداختن به معلومات عمومی باشد، البته روزنامه‌های دولتی خوب از عهده برمی‌آیند.

چنین گمان می‌برم که در کشورهایی که مطبوعاتش دولتی است، چون اطلاعات اساسی قربانی اطلاعاتی از نوع معلومات عمومی می‌شود، از قضا سطح معلومات عمومی که معمولاً به‌کاری نمی‌آید خیلی بالا می‌رود و در کشور ما هم با نشریات رنگارنگی که در این سالها هر سازمان و موسسهٔ دولتی از محل بودجهٔ عمومی انتشار می‌دهد، کمبودی در این زمینه‌ها وجود ندارد. اما چون قصد از آگاهی، دادن آگاهیهای مهمتر و اساسی‌تر، بویژه انتقاد از عملکرد دولتها و نشان دادن کارهای ناصواب و روشهای بهتر حکومت کردن از نظر منافع عموم است، چنین وظیفه‌ای از عهدهٔ روزنامهٔ دولتی برنمی‌آید، چرا که انجام چنین وظایفی با منافع دولت و دولتمردان و طبعاً روزنامه‌های دولتی که تریبون آنانند، در تضاد می‌افتد. از این‌رو انجام چنین رسالتی از جانب روزنامه‌های دولتی اساساً متوقع نیست. در تاریخ مطبوعات هرگاه دولت روزنامه‌ها را تصاحب کرده، نه برای پرداختن به چنین وظایفی که بطور معمول برای جلوگیری از انجام چنین رسالتی بوده است. بدین جهت وجود روزنامه‌های دولتی روزگار یادآور برخی امثال ناخوشایند آن در جهان است که روی‌هم‌رفته دورهٔ همهٔ آنها به‌سر آمده است. مثلاً یادآور روزنامه‌های «دولت علیه» است که بیش از صد سال از روزگارشان سپری شده، و امروز دیگر با این‌همه فاکس و تلفن و تلکس و رادیو و تلویزیون، لازم نیست حکام و والیان و وابستگان حکومت از تصمیمات مرکز از طریق روزنامه آگهی یابند و نمی‌یابند. یا یادآور وضع و حال کشورهای دیکتاتوری است. شما در اتحاد جماهیر شوروی، روزنامهٔ غیر دولتی و مستقل نمی‌یافتید. کشورهای اقمارش هم روزنامهٔ آزاد نداشتند. به‌عبارت دیگر فقط در کشورهای دیکتاتوری است که صرفاً روزنامهٔ دولتی حضور دارد. در کشور ما که ملت و دولتش قایل به حکومت دیکتاتوری نیستند، وجود روزنامهٔ دولتی را چگونه می‌توان توجیه کرد؟

روزنامهٔ دولتی در چنین کشوری تنها آلت تبلیغ در اموری می‌شود که مردم بدان باور ندارند. فرض کنید شخصی که منصوب دولت است در روزنامه‌ای که از محل بیت‌المال راه می‌افتد، خودش با خودش مصاحبه می‌کند و عملکرد دولت را در بُعد کلان در چند سال گذشته معجزه می‌خواند و تیتر اول می‌کند. نزد مردمی که با گرفتاریهای دهشتناک اقتصادی-اجتماعی روبرو هستند، آیا چنین تعبیری جز تمسخر واژهٔ «معجزه» معنای دیگری خواهد داشت؟ چنین است که روزنامهٔ دولتی حتا اگر در بهترین کیفیت چاپ شود، نامهٔ تبلیغات می‌شود هیچ حکومت مردمی به خود اجازه نخواهد داد که بیت‌المال را صرف چنین روزنامه‌هایی کند. ممکن است بگویند در ایران که دولت از میان مردم برخاسته، روزنامهٔ دولتی همان روزنامهٔ مستقل غیردولتی است. از قضا هرچه حکومت مردمی‌تر باشد کمتر پول بیت‌المال را صرف تبلیغ برای خود می‌کند. وقتی حکومتهای دیکتاتوری پول مردم را صرف تبلیغات برای خود می‌کنند، پس یکی از معیارهای ملی بودن و خاستگاه مردمی داشتن، فاصله گرفتن از روش کشورهای دیکتاتوری است.

به‌نظر می‌رسد حکومتهای برخاسته از میان مردم نیازی به روزنامهٔ دولتی ندارند چرا که آنها به انتقاد علنی و مبارزه با فساد و نارواییی باور دارند و می‌دانند که روزنامه‌های ملی و مردمی چشم و گوش آنها در امر این مبارزه هستند. علاوه بر این آنها برای تبلیغات خود رادیو تلویزیون را در اختیار دارند. پس در بخش تبلیغاتی خود دچار کم و کاستی نخواهند بود. روزنامه‌ها را آزاد خواهند گذاشت تا چشم و گوش آنان باشند و بر هر خرده‌گیری و انتقاد آنان به منزلهٔ یک گزارش از جانب اعضای مورد اعتماد خود خواهند نگریست تا امور مملکت را هرچه بهتر بگردانند و لکه‌ها و ناپاکی‌ها را از میان بردارند و دستگاهی تمیز و پاکیزه بسازند. از این راه است که دولت و روزنامه‌نگار هر دو به منزلت می‌رسند. البته اول روزنامه‌نگار به منزلت می‌رسد و سپس از طریق او و روزنامه‌اش، دولت. در روزنامهٔ دولتی روزنامه‌نگار منزلتی نخواهد داشت، چون مامور دولت فرض خواهد شد. وقتی روزنامه‌نگار مامور دولت باشد، حتا اگر حرف درستی بنویسد، آن سخن نافذ نخواهد بود و باور عمومی نخواهد پذیرفت. برعکس اگر مستقل باشد یا فرض شود، حرفهای حتا کمی اغراق‌آمیز او از طرف مردم پذیرفته خواهد شد. همه‌چیز حکایت از آن دارد که ما نباید به‌عنوان یک روش سیاسی روزنامه‌ها را در دست دولت نگهداریم. این روش حکومت را از خاستگاه مردمی آن دور خواهد کرد. 

احمدرضا احمدی

تالار بزرگ...



□ تالار بزرگ و شاخه‌ها در ذهن در خرابی باد. کسی در تالار نبود وگرنه امروز در تالار بزرگ همهٔ ما می‌مُردیم. به‌کنار پله‌ها که رسیدیم عمر از نیمه گذشته بود. ابر بود و باد بود. ساکت شدیم که عمر، ماندهٔ روز را طی کند. دستهای ما نازک می‌شد و صاحبخانه ما را فراموش کرده بود که هنوز در خانه‌اش هستیم. هر شب در تالار بزرگ پس از آن‌که عبور برگها را بر شاخه‌ها می‌دیدیم، صاحبخانه به‌هنگام خداحافظی به یاد می‌آورد که ما در روزگاری مهمان او بوده‌ایم. هرشب به هنگام خداحافظی در کنار پله‌ها به ما خیره می‌شد و می‌گفت: باغها در جوانی من حوصلهٔ گل سرخ را نداشتند. من باران را در جوانی خیلی ارزان فروختم. آنگاه از پله‌ها بالا می‌رفت و ما تا سپیده صدای او را می‌شنیدیم که می‌گفت: من باران را در جوانی ارزان فروختم.

همسایه‌ها هر روز صبح قبل از طلوع آفتاب از راههای دور به خانه می‌آمدند و از ما سراغ صاحبخانه و باران را می‌گرفتند. گاهی که فرصت فراوان بود همسایه‌ها از آرزوهای حقیر و سرنوشت خود در باران بهاری می‌گفتند. ما از شنیدن آرزوهای حقیر آنان غمگین می‌شدیم و می‌گفتیم: صاحبخانه گفته است که من در جوانی باران را خیلی ارزان فروختم. ما فقط در بعضی از روزهای هفته یک لبخند آنها را دوست داشتیم. این لبخند حاشیه‌ای بر روز بود و مقدمه‌ای برای شبهایی که ما از خانه دور بودیم. همسایه‌ها در روزهای تعطیل با آذوقهٔ فراوان به خانهٔ ما می‌آمدند سراغ صاحبخانه را از ما می‌گرفتند و به آسمان خیره می‌شدند و از کسالت و امید به زیر سرپناههای خانه می‌رفتند.

همسایه‌ها در همهٔ این سالها، همهٔ ذخیره‌های طلا را که در سردابه‌ها و زیرزمین خانه‌ها پنهان کرده بودند از زیر خاکها بیرون آوردند و همهٔ آن طلاها را صرف خرید چتر کردند. همهٔ انبار خانه‌ها از چتر انبوه بود. انبوهی از چترها در خانه‌ها به‌قول صاحبخانهٔ ما «منظومهٔ فلاکت» بود. ما را رهایی از چترها و همسایه‌ها نبود. بر فراز خانه ابرهای قدیمی را می‌دیدیم که کهنه شده بودند گاه از ناامیدی تکه‌های ابر را به رنگ سبز و گاهی صورتی می‌دیدیم. یک شب هنگام که دانستیم صاحبخانه به‌خواب رفته است آسمان را نگاه کردیم و با اندوه در کنار لکه‌های ابر گلهای آفتابگردان را دیدیم که افسون آن ابرهای قدیمی شده‌اند و به رنگ آبها درآمدند. به همسایه‌ها گفتیم. همسایه‌ها نگاه کردند و تا سپیده زار، زار گریستند. آن شب همسایه‌ها حتا جرأت نیافتند چترها را باز کنند. به تالار بزرگ آمدیم در خرابی مهتاب پنجره‌ها را مسدود می‌کرد به‌خواب رفتیم. صبح از صدای صاحبخانه بیدار شدیم. در انتهای پله‌ها ایستاده بود و از ما سراغ همسایه‌ها را می‌گرفت. چرا هنوز به آسمان خیره هستند. رویای صبحگاهی ما از نور و حدس و گمان انبوه بود تا ظهر به هنگام ناهار رویا را حرمت می‌نهادیم و گاهی به آسمان خیره می‌شدیم.

همسایه‌ها روز دیگر طاووسان را از باغها به خانهٔ ما آوردند صاحبخانه هنگام که طاووسان را صدا کرد طاووسان در خون غلتیدند. به چهرهٔ صاحبخانه که نگاه کردیم تصویر طاووسان بر پرده‌های پنجره می‌دویدند. روز تلخی بود. ما تا شب سکوت کردیم و فرشتگان هم در همسایگی ما نبودند که ما را تسلی دهند.

گونه‌های ما از فرط سرما افسون شده بود. برگهای درختان نقش پر طاووسان را داشت. همسایه‌ها به‌آن برگها دل بستند. صاحبخانه گاهی تا سپیده بیدار بود که ما آسمان را نگاه نکنیم. کبوتران هم به امید باران به‌زیر سقفها می‌رفتند. کبوتران جاده‌ای خاکی را یک شب تا صبح نوک زدند از جای نوک کبوتران جاده‌ای به رنگ آبی رویید. آن جاده بوی آب می‌داد و گاهی در روزهای تشنگی ما آن جاده آبی تسلی بود. پیری و استخوانهای شکسته را گاهی در کنار چهرهٔ صاحبخانه دیده بودیم. لختی روشنایی را در کنار گلهای آفتابگردان خانه دیده بودیم. می‌خواستم برای صاحبخانه از خوابها و برهنگی روح خود بگویم که او در شب مه‌آلود آدینه به‌کنار پنجره آمد و گفت:

مرا عفو کنید که من دیگر نمی‌توانم هوای این تالار را استنشاق کنم، رویای من هم مدتی نیست، شما هم که در همهٔ ایام سال به‌آسمان خیره هستید و مرا نگاه نمی‌کنید. پس سفر من آغاز می‌شود و من به بام می‌روم. ما و همسایه‌ها تا آن روز معنی بام را نمی‌دانستیم. پس از سفر صاحبخانه به بام شاخه‌ها سنگین شدند، میوه‌ها از شاخه‌ها به زیر درختان انبوه شدند. فصلها می‌گذشت ما ساعتها در زیر شاخه‌های درختان سخن از زمستان گفته بودیم- سخن از نسیان و حافظه می‌گفتیم.

همسایه‌ها به پایتخت رفته بودند تا معنی بام را از مردمان پایتخت جویا شوند. ما در غیبت همسایه‌ها شبها در زیر شاخه‌های درختان جمع می‌شدیم و می‌گفتیم: ما سرانجام از آواز فرشتگان خواهیم آموخت که راه شهرهای گرمسیری به ما نزدیک است و در سفر ما به شهرهای گرمسیری ما را نه نیاز به پالتو است و نه نیاز به کفشهای گرم. ما یاد داشتیم نخستین بار که صاحبخانه را در پشت پنجره در جوانی دیده بودیم صاحبخانه بر تن پالتو داشت. زمانی دراز گذشت تا ما معنی پالتو را دانستیم. صاحبخانه را در آن سالها در همهٔ فصول سال بخارآلود و مبهم می‌دیدیم. در همان روزها بود که همهٔ نقدینه ما را گرفت و به ما قول باران داد. ما سالها معنی باران را نمی‌دانستیم. نخستین بار سیاحی که از شهرهای دور آمده بود و در طلب تکه‌ای نان بود کلمهٔ باران را برای ما معنی کرد. در آن ایام نمی‌دانستیم که صاحبخانه در کودکی به ما قول باران داده بود. ما آن روزها سفر و کشتی را دوست داشتیم. صاحبخانه نیمی از ثروت پدران ما را گرفت تا به ما معنی شکیبایی را بیاموزد.

ما در آن روزها که معنی شکیبایی را آموخته بودیم در سکوت خانه و جهل بود که ما بالغ شدیم. همسایه‌ها از سفر پایتخت به خانه بازگشتند. در شبی که معنی بام را دانستیم صاحبخانه به پشت پنجره آمد و گفت: شما را زحمت سفر بیهوده بود. آگر مرا یار می‌دانستید من فاش می‌کردم معنی بام را، مدام مرا بیاد آورید. غم شما را غم خود دانم. اکنون متاع مرا برف است که شما نه معنی متاع دانید و نه معنی برف دانید.

صاحبخانه را دیگر ندیدیم.

همسایه‌ها همهٔ روز را به فروختن ماندهٔ طلا و زیورهای پر می‌کردند تا معنی برف را بدانند. روزی که باران آمد ما در خانه نبودیم. همسایه‌ها هم به پایتخت رفته بودند.



غزاله علیزاده

عاشقان قدر عاشقان دانند



اولیاء غریبان جهانند، از آن‌که روی به خدا دارند؛ به جهان یاری می‌رسانند و از آن یاری نمی‌جویند. وجودشان کیمیایی‌ست که بر مس ریختن حاجت نیست. پیش مس برابر می‌افتند و آن را زر می‌کنند؛ کمال کیمیا این است، فروخته می‌شوند، اما چیزی از دست نمی‌دهند و به‌دست نمی‌آیند. آن دو کلام راز را با چاه می‌گویند، چاه یوسف، زندان یونس. به معمایی می‌مانند که تحقیق در آن سر از افسانه و افسون درخواهد آورد. نشانهٔ ایمان که آرامش

است و اندوه، در پس هر پرده از آفرینشی که نقش می‌زنند، همچون نسیمی که از سالهای ازدست رفتهٔ بهشت می‌وزد، موج در موج از جانب آنان به‌سوی ما می‌آید. همدرد و مهربان، در خانه‌های ما که به مقبره‌های خانوادگی مانند است با تمام شکوه و جلال خود خیمه می‌زند؛ و ما کر مانده‌ایم و کور، گرفتار اندیشه‌های از پیش پذیرفته شده‌ای که بی‌اندیشگی‌شان سرسام‌آور است. صدای خندهٔ خدایی آنان را نمی‌شنویم هنگامی که به چهره‌های غرّهٔ ما می‌نگرند که گمان می‌بریم هستیم زیرا می‌اندیشیم، غافل از آن‌که آنچه می‌اندیشیم نیستیم.

این، کشف والای فلوبر است که با نیروی بی‌پایان خود فراتر از روح تاریخ جهانی ایستاد و نشان داد که خصایص یک قرن را نمی‌توان بدون درنظر داشتن هنر و بویژه رمان، تنها با تکیه بر شناخت ایده‌ها ومفاهیم نظری دریافت.

کشف فلوبر چیزی بیش از حماقت پایان‌ناپذیر بشری را، که مطلب چندان تازه‌ای نیز نبود، آشکار کرد؛ قلمروی که مکاشفهٔ او گسترد، به حماقت جاودانی، معنایی بسیار گسترده‌تر از فقدان سادهٔ آگاهیها بخشید. پیش از فلوبر، حماقتی که او حیوانیت سرشت انسان نامید با آموزش و پرورش، به‌نظر، اصلاح‌ناپذیر می‌آمد؛ اما فلوبر؛ با رمانهایش و مهمترین آنها پرورش احساسی نشان داد که حیوانیت از ساحت وجود بشر جدایی‌ناپذیر است، از میان نمی‌رود و به‌همراه هر پیشرفتی خود نیز پیشرفت می‌کند.

شگفت اینجاست که این کشف تکان‌دهنده و رسواگر، با نزول سراپرده‌یی آسمانی که رمان مقدس اوست شکل می‌بندد؛ فلوبر چون قادری متعال، بر این تضاد آگاه است:

«در من، از نظر ادبی، دو شخصیت متضاد هست: یکی آنکه شیفتهٔ مبالغه‌هاست و مفتون مغازله‌ها و مسحور بلندپروازیهای عقاب‌وار و همهٔ طنطنه‌های سبکها و همهٔ قله‌های رفیع اندیشه‌ها و عقیده‌ها؛ و دیگری آن‌که به‌دنبال حقایق نقب می‌زند و زمین می‌کند و خاک برمی‌دارد و تا آنجا که می‌تواند کاوش می‌کند، آن‌که دوست دارد بر جزییات ناچیز همان‌قدر تأکید کند که بر کلیات باشکوه، آن‌که می‌خواهد شما آنچه را او عرضه می‌دارد مستقیماً و تقریباً با پوست و گوشت لمس کنید؛ و این شخص دوست دارد بخندد و از حیوانیت سرشت انسان لذت برد...»

نامه به لوییز لوکه ۱۶ ژانویهٔ ۱۸۴۲

لبخند جادویی او بر چهرهٔ زیبایش مانع از آن نیست که پی به اندوه کیهانی او از این تضاد غم‌انگیز نبریم:

«حیات انسانی نمایشی غم‌انگیز است؛ در این تردید مکن: زشت است و سنگین و پیچیده. تنها هدف هنر از چشم مردم حساس، این است که به افسونی همهٔ ناملایمات را دود کند و به هوا بفرستد.»

نامه به امیلی باسکه ژوئیه ۱۸۶۴

این افسون نجات‌بخش، هنر رمان است که با توازن نیروی پنهان خود، به رمان نویس تعادلی می‌بخشد که در هماهنگی آن، نقشهای پراکندهٔ دردها و نگرانیها را به طنز و سادگی رو می‌کند:

«فکر می‌کنم اولین باری خواهد بود که مردم خواهند دید کتابی، هم قهرمان اول زنش را دست می‌اندازد و هم قهرمان اول مردش را.»

فلوبر جوان را می‌بینم، چهارده ساله، باریک و بلند، به زیبایی خدایی از یونان که نه از موهبتهای خود آگاه است، نه در بند تأثیری‌ست که در دلها به‌جای می‌گذارد. تابستان ۱۸۳۶ در ساحل تروویل. روی ماسه‌ها پیراهنی زنانه می‌بیند که نزدیک است امواج آن‌را به خود کشند. خم می‌شود، پیراهن را برمی‌دارد و کمی دورتر می‌گذارد تا از موجهای دریا درامان بماند. زنی زیبا، بیست و شش ساله و گندمگون با چشمهایی سوزان که مژگانی بلند بر آنها سایه انداخته‌اند، به خاطر این حرکت لطیف، با مهربانی از او تشکر می‌کند.

«من در ایام جوانی خود به عشقی بیکران و بی‌بازگشت و عمیق و خاموش گرفتار آمدم. سراسر شبها را با تماشای ماه به روز می‌آوردم و هر دم طرح آن می‌ریختم که او را بربایم و راه ایتالیا را در پیش گیرم. جان و تنم دستخوش شکنجه بود؛ هرگاه که بوی بر و دوشش را می‌شنیدم دست و دلم می‌لرزید و هر وقت نگاهی به من می‌کرد رنگ رخ از دست می‌دادم. من همهٔ این چیزها را دیده‌ام. هریک از ما در دل خود خانهٔ شاهانه‌ای دارد. من در این خانهٔ شاهانه را گچ گرفته‌ام، اما این خانه ویران نشده است.»

سال ۱۸۵۸

فلوبر با زیبایی شاعرانه‌ای که کار کلمات دقیق اوست اهمیتی برای تجربه قایل نیست. در بند تجربیات نمانده است، زیرا دریافته تجربه که بندهٔ رویداد است به مرور زمان انسان را مجرب‌تر می‌کند اما آگاهتر نه.

دهم اوت سال ۱۸۶۸؛ نشانی از آن جوان بی‌اعتنا به زیبایی خود نیست، اما در انزوایی خلاق، نَفَس ایمانی استوار، خبر از استمراری می‌دهد که جلوهٔ تقدیس است. سر زیبایش را می‌بینم که روی کاغذ خم شده، در نامه‌ای برای «ژرژ ساند» این کلمات را می‌نویسد:

«رها کن این دغدغهٔ پیامدها را! من پولدار و بی‌پول نمی‌شناسم، غالب و مغلوب هم سرم نمی‌شود؛ این چیزها را اصلاً قبول ندارم. من نه عشق می‌خواهم و نه نفرت، نه ترحم و نه خشم. همدردی، آری! این یکی چیز دیگری است؛ انسان هرچه از این داشته باشد بازهم کم دارد...»

فلوبر دیگر در بند آن نیست که خوشایند تعداد بیشتری از مردم قرار گیرد؛ به یمن اشراقی درونی به ذات هرچیز آگاهی دارد. می‌داند که تأیید دیگران، بندگی اندیشه‌های از پیش پذیرفته شده را به دنبال خواهد داشت.

در حریم مکاشفه حرمتی‌ست که راه بر نااهلان پنهان می‌کند:

«هرگز شهود درونی هنرمند را به حالات آدمی که واقعاً دستخوش اوهام و خیالات پوچ شده تشبیه نکنید. من هر دو این حالات را خوب می‌شناسم؛ و می‌دانم که میان آن دو تفاوت از زمین تا آسمان است. در آن حالت که به حق می‌تواند حالت درگیری با اوهام و خیالات خوانده شود، هرچه همواره هست ترس است و دیگر هیچ؛ آدم در آن حالت احساس می‌کند فردیت و تشخص او دارد از وجودش رخت برمی‌بندد؛ احساس می‌کند دارد راستی راستی می‌میرد. در شهود شاعرانه، برعکس، شادی است؛ چیزی هست که در تو حلول می‌کند، درست از آن‌گونه که دیگر نمی‌دانی به‌راستی در کجا قرار داری.»

سال ۱۸۶۸

فلوبر چیزی را بهتر و والاتر از مشاهده و مکاشفه، در جهان سراغ ندارد. دیگر در بند آن نیست که خودی که همواره انسان به‌دنبال آن است، کجاست. پاسخ واپسین از درون می‌آید. آگاهی آدمی، در آغاز، همه ناآگاهی بود. آنگاه داستان خوردن میوهٔ ممنوع پیش آمد و این سرچشمهٔ جهان ما بود. به بیرون از باغ بهشت رانده شدیم. اما همیشه در ما خواهشی هست خواهان بازگشت به آن بی‌گناهی پیشین، به نفس آفرینش، به زمانی که تنها خدا بود و هنوز جهان را نیافریده بود.

فلوبر مانند هر هنرمند راستین، خواهان یگانگی با خداست:

«این لحظات به زیبایی، حتا از ذات فضیلت هم گوی سبقت می‌ربایند، از آن که بسیار وارهیده‌اند از هرآنچه از خودی نشان دارد و از پیوندهای انسانی. من گاه (در روزهای خوش روشنایی‌ام) برق ناپایای شور و حالی را به‌چشم دیده‌ام که رعشه در چهار رُکنم انداخته و سراپای وجودم را، از ریشهٔ ناخن پاهایم تا بن موهای سرم، در خلسه‌ای روحانی، فراتر از شوق زندگانی، غرق کرده است؛ خلسه‌ای از آن دست که با آن، نام و ننگ و شهرت هیچ است و شوق و شادی پوچ.»

۲۴ آوریل ۱۸۵۲

فلوبر به برکت کار رمان و انضباط دایم در آن که با دشوارترین ریاضتها برابری می‌کند، به والاترین اندیشه‌های عرفانی شرق راه می‌برد:

«هنرمند باید چنان در اثرش حضور داشته باشد که خدا در خلقتش؛ نامریی ولی قادر متعال؛ همه‌جا باید او را حس کنیم و هیچ‌جا نباید او را ببینیم.»

۱۹ فوریه ۱۸۵۷

این کلمات به‌معنای دست یافتن به راز آفرینش است. آفرینش در لحظه‌ای از زمان انجام نمی‌پذیرد. آغاز آفرینش، آغازی بی‌آغاز است، کاری‌ست پیوسته و بی‌زمان. آفریننده به‌همان گونه که از خود بیرون می‌شود، به خود باز می‌گردد؛ و این اشراق است.

اگر خدا، پس از آفرینش جهان، خود را بیرون از آن جای دهد، دیگر خدا نیست، اگر خود را از جهان جدا کند، دیگر خدا نخواهد بود. جهان نیز اگر از خدا جدا شود، دیگر جهان نیست. خدا باید در جهان باشد و جهان در خدا. خدا نمی‌توانست جهان را نیافریند؛ او با آفریدن جهان خدا شد.

«هرگاه هر کسی ـ هرچقدر هم که بزرگ یا بی‌مقدار باشد ـ بخواهد خود را با آفریده‌های خدا درگیر کند باید، به‌خاطر سلامت خودش هم که شده، نخست خود را در موقعیتی قرار دهد که دیگر در معرض خطر آن نباشد که قربانی آن آفریده‌ها شود.»

۱۵ دسامبر ۱۸۵۰

انسان امروز، قربانی آفریده‌هاست، قربانی حیوانیت سرشت انسان؛ انسانی که به هر قیمتی خواهان آن است تا خوشایند تعداد بیشتری از مردم شود. برای خوشایند بودن باید بر چیزی مهر تأیید نهاد که همه خواستار آنند.

«فی‌الجمله تو را یک سخن بگویم: این مردمان به نفاق خوشدل می‌شوند و به‌راستی غمگین می‌شوند...

با مردمان به نفاق می‌باید زیست، تا در میان ایشان با خوشی باشی، همین که راستی آغاز کردی به کوه و بیابان برون می‌باید رفت که میان خلق راه نیست.»

مقالات شمس تبریزی

فلوبر می‌دانست که رمان بزرگ او، پرورش احساسی، در آغاز، ناکام خواهد ماند. هنری سنار، شبی در آپارتمان فلوبر، از ارج بسیاری که بر پرورش احساسی قایل است، سخن می‌گوید. فلوبر که به‌ظاهر از این ستایش غیرمنتظره به وجد آمده، تمام قد به‌پا می‌خیزد و با صدایی خشن پاسخ می‌دهد:

«پس شما از آن خوشتان آمده، شما را راضی می‌کند؟! با این همه، این رمان محکوم به ناکامی‌ست چون‌که این کار نمی‌کند.» آنگاه دستان بلند و نیرومندش را به شکل هرم روی هم می‌نهد و توضیح می‌دهد: «مردم آثاری می‌خواهند که توهماتشان را تشویق کند، در صورتی‌که پرورش احساسی...»

به‌اینجا که می‌رسد دستهای بزرگش را برمی‌گرداند و آنها را باز می‌کند، انگار می‌خواهد رویاهایش را در گودالی بی‌انتها پرتاب کند.

مردم، در برابر این رمان بزرگ، هنوز هم در این گودال بی‌انتهایند.

این پرورش احساسی نیست که ناکام مانده است. ناکامی از آن کسانی‌ست که این رمان را هرگز درک نکردند، نه کشف بزرگ آن را که برای آیندهٔ جهان، اساسی‌تر از هر اندیشهٔ دیگر بوده است نه حریم شهود آن را که با نیروی معجزه‌آسای طنز درونی خود از حیوانیت سرشت انسان برای ابد پرده برداشت.

چاپ و انتشار این رمان به‌زبان فارسی با نام مادام آرنو، با تمام کاستیهایش، می‌بایست به‌منزلهٔ جشنی بزرگ می‌بود، اما با سکوتی باورنکردنی روبرو شد، انگار نه انگار که سراپرده‌ای آسمانی زیر بامهای تاریک ما برافراشته شده است. فلوبر راست می‌گفت: «مردم آثاری می‌خواهند که توهماتشان را تشویق کند، در صورتی‌که پرورش احساسی...» دستهای بزرگ و نازنینش را می‌بینم که برمی‌گرداند و می‌گشاید، انگار می‌خواهد رویاهایش را در گودالی بی‌انتها پرتاب کند. خم می‌شوم، و آنها را با مهر و احترام می‌بوسم.

جواد مجابی

در ستایش لبخند

برای هوشنگ حسامی که سوگوار یار غایب خویش است.



آدمی با حالات، حرکات، حرفها و اندیشه‌هایش، عکسهایی از خود در ذهن دیگری به‌جا می‌گذارد. البته این دیگری است که تصمیم می‌گیرد کدام یک از عکسها را به حافظه‌اش بسپرد. بدین گونه ما در حیات خود، تصویرهایی در ذهن دیگران داریم که هر یک با آن دیگری متفاوت است و بسا که هیچ یک از آن عکسها با تصویری که ما از خویشتن گمان برده‌ایم شباهتی نداشته باشد. غالباً از سر سادگی و سهولت، آدمها با تصویری ثابت و یک بعدی به حافظه سپرده می‌شوند یا به یاد می‌آیند.

کسی را با نگاهی مهربان، دیگری را با حرکات شتابزده، آن دیگری را با تکیه‌کلامها و کسی دیگر را با صفتی چون وفاداری یا مقاومت به‌یاد می‌آوریم. نام و چهرهٔ آن کس، با آن تصویر همزمان و یگانه است.

گذشت زمان بعضی از این عکسها را کهنه می‌کند، بیرنگ می‌سازد، به بایگانی غفلت می‌فرستد یا عکسهای تازه‌تری را جانشین آن تصویرِ مخدوش می‌کند.

مرگ اما تصاویر متعددی از شخص را با شتاب و شدت احضار می‌کند و آن تصاویر گوناگون به‌رغم شباهتها یا تضادشان می‌خواهند چنان با یکدیگر ترکیب شوند که جمع‌بندی از یک زندگیِ از دست رفته را به دست دهند. تبلور سریع تمامی وقایع و واقعیت‌های یک عمر در یک آن.

در فضای اسطوره‌ای مرگ، یورش عدم آرامش عادی را از ما می‌ستاند، ما را در هوای فنا می‌لرزاند، از پوست خود به‌در شده عواطف و هیجانهای ما را به افراط می‌کشاند، کفهٔ داوریهامان را زیر و بالا می‌کند، میل به بزرگنمایی، بخشایش، غفلت یا دریغ را شدت می‌بخشد. ادای دین زندگی به پایان محتوم شوم خویش.

از آن رو که زندگی با مرگ، تمام شده به‌نظر می‌رسد، ذهن خواستار قضاوتی نهایی دربارهٔ یک چهره، یک سرنوشت، یک زندگی پایان یافته است. در این وضعیت علاوه بر تصویر ثابت و ساده‌ای که از او داشتیم، تصاویر فراموش شده یا ناشناخته‌ای از پس خاطرات و وقایع سرک می‌کشند که تا کنون از این منظر بدو نگاه نکرده بودیم. فاجعهٔ مرگ فرد، بهمنی از هیجانات عاطفی را بر سر نزدیکان و یاران او فرو می‌ریزد که پر از تصاویر و داوریهایی است که اندکی از آن به عرصهٔ هشیاری یا به زبان می‌آید. خاطرات و تصاویر فراوانی از هر سو در هر سری فوران می‌کند که رنگی از دریغ، اندوه، عشق و آمرزش دارد. در تلاطم این داوریها، سراسر زندگی فردِ غایب یکبارِ دیگر در حافظهٔ کسان مرور می‌شود.

از سوی دیگر مرگ ابعاد عظیم و گاه غیرواقعی به چهرهٔ یار غایب می‌دهد که کار دل است و عقل را در آن راهی نیست. یافتن و ارزیابیِ اندازه‌های واقعیِ شخصیت یک انسان، که دفتر حیاتش در این سوی وقایع هر روزی بسته و در آن سوی خیال و حافظه گشوده شده است در حول و حوش روزهای مصیبت، دشوار بل محال است.

سعی می‌کنم بر اندوه بیقرار خود چیره شوم و طرح چهرهٔ دوست از دست رفته‌ام را آن‌طور که می‌انگاشته‌ام ترسیم کنم. این تصویری شخصی است، ساده است، حالتی گذراست، اما پس پشت خود دنیای پیچیده و پر ابهامی را بازتاب می‌دهد مثل نام هر کس که سَراسر دنیای شگرف و تو در توی او را در پس هجاهای کوتاه خود، خلاصه می‌کند.

نام او، چهره‌اش، زندگیش در مهمترین ویژگی او در «لبخندی شکیبا» به یاد می‌آید. به‌هنگام کار در اداره به وقت فراغت در خانه، در اتومبیلش وقتی که بچه‌ها را به مدرسه می‌برد، در مهمانی وقتی که هوشمندانه و کوتاه سخن می‌گوید، در شبهای بمباران که مرگ بالای سر کمین کرده است، در سفر، در حضور و در غیبتش هم.

او جدی، غمگین و صبور است اما لبخند می‌زند. اضطرابی دارد برای زندگی، برای خانواده‌اش، کارش، برای وطنش، اما لبخند می‌زند. جهان را می‌شناسد، روزگار پلشتِ دوزخی را هم، اما دوران ناسازگار را برای خود و برای دیگران، با لبخندی پر شفقت تحمل پذیر می‌کند.

در این صحنه که صبوری و شادی از آن غایب است، او با لبخندش می‌آید، لبخندش صحنه را پر می‌کند، نشاط خجستهٔ اوهمه گیر می‌شود. او نمونهٔ یک انسان سالم و طبیعی است بی ادعا و ادایی.

زنی که با شور حیات، نظم طبیعت و نشاط آفرینندگی همسو و یگانه است و لبخندش تپش شورانگیز حیات بر این سیارهٔ بی‌تسکین است.

او اندوه را می‌شناسد، بی‌عدالتی و ستم را، انهدام ارزشهای اصیل انسانی را.

درون جانش، مرگی بر تمامی حیات او سبعانه چنگال گشوده است. با اینهمه او لبخند می‌زند.

فروتنانه می‌ستیزد، با دشواریهای حیات، با فراموشی مرگ.

چه شتابی دارد این زنِ پویا که گویی کوتاهی عمرش را به‌خواب دیده و از یاد برده است.

می‌رود به‌شتاب، می‌آید به‌شتاب، تلاش می‌کند به‌نشاط. در همه‌جا لبخند زنان حضور دارد چنان که دیگر متوجه غیبتش نمی‌شویم.

او با ماست و در ما، در این زندگی پر تلاطم با لبخند شکیبایش.

در جهانی عبوس و دشوار، او بدل به لبخند خویش گشته است. با نشاط جوانش که روشنای زندگی و معنای آینده است.

لبخندی به زندگی، لبخندی به مرگ.

مشتی خاک کی می‌تواند جهانی لبخند را بپوشاند؟ 

۷۲/۲/۱۷ تهران



مدیا کاشیگر

ادبیات محفلی شده است؟

دوستم رضا خاکیانی به نقل از محمدعلی سپانلو به نقل از آلن لانس برایم می‌گفت: «شعر در فرانسه محفلی شده است».

سالهاست از ایران بیرون نرفته‌ام، یک‌جور رخوت مرا به‌اینجا چسبانده است. سپانلو را هم اگر دو سه باری دیده باشم اما نمی‌شناسم. آلن لانس را هرگز ندیده‌ام که بشناسم. می‌دانم که اگر به سپانلو تلفن بزنم و ازش بپرسم کِی این حرف را از لانس شنیده، مرا غریبه‌یی مزاحم فرض نمی‌کند و اگر یادش باشد حتماً پاسخم را می‌دهد. دستِ کم اینکه دست به سرم نمی‌کند... اما آخرش ترجیح می‌دهم خودم تنهایی پاسخ خودم را پیدا کنم. پس دانسته‌هایم را مرور می‌کنم: آلن لانس چیزی حدود بیست سال پیش ایران بود. این را هم از شعرهای «ایرانی» آن روزهایش می‌دانم (شعرهایی که اگر ذهنم خطا نکند بعضی از آنها را احمد شاملو در کتاب جمعه درآورد) و هم از شمارهٔ ویژهٔ مجلهٔ اکسیون پوئتیک در بارهٔ شعر ایران (که هنوز یادم مانده چون ناسیونالیسم آن سالهایم را خیلی غلغلک می‌داد). این را هم می‌دانم که لانس در آن سالها با سپانلو خیلی رفیق بود و دستِ کم محشور: این را خودش همان سالها در همان شمارهٔ ویژهٔ اکسیون پوئتیک نوشت.

اما بعد از همهٔ این فشارها به حافظه، تازه می‌فهمم که اصلا قدمی به جلو برنداشته‌ام و فقط فهمیده‌ام که لانس احتمالا این حرف را در یکی از روزهای از بیست سال پیش تاکنون گفته است... شاید هم زودتر؟

عاقبت به این نتیجه می‌رسم که مهم زمانِ گفتن این حرف نیست. مهم وضع فعلی شعر است در فرانسه. پس از یکی از دوستانم، یک فرانسوی مطلع می‌پرسم: «این درست است که در مملکتِ تو شعر محفلی شده است؟

– فقط شعر؟ ادبیات کلا محفلی شده است.»

□□□

رفته بودم نمایشگاه کتاب. فکر کردم که حتماً یا آمار باسوادی و بیسوادی غلط است یا یک قضیهٔ دیگری در بین است: منطقاً نباید در کشوری که هنوز اینقدر بیسواد دارد، بازار غرفه‌های کتابهای خارجی رونقش از غرفه‌های کتابهای داخلی گرمتر باشد، اما گرمتر بود و خیلی هم گرمتر بود. البته گشت‌وگذاری کوتاه به‌ام گفت که کتابهای خارجی بیشتر از چه نوع است: تخصصی.

باری، به دوستانِ غرفه‌های ملی سرزدم. همه از بدی فروش کتاب می‌نالیدند.

وقتی سبب کسادی را از تولیدکنندگان کتاب می‌پرسم، هزارویک دلیل می‌شنوم که یکی‌اش ـ و به‌زعم بسیاری مهمترینش ـ گرانی هزینه‌های تولید و به‌تبع آن بهای فروش است. وقتی سبب کسادی را از مصرف‌کنندگان کتاب می‌پرسم، هزارویک دلیل می‌شنوم که یکی‌اش ـ و به‌زعم بسیاری مهمترینش ـ گرانی کتاب است. و هر دو ـ هم تولیدکنندگان و هم مصرف‌کنندگانِ کتاب ـ بر این باورند که اگر کتاب ارزان شود، بازار تکان می‌خورد. حرفهای دولتیها را هم که می‌خوانم زمزمه‌هایی است بر برقراری دوبارهٔ سوبسید تا صنعت کتاب کم‌کم یادبگیرد روی پای خودش بایستد.

و در تنهایی خودم با خودم که مترجم حرفه‌یی‌یم می‌گویم: وقتی ترجمه‌ات «گران» منتشر می‌شود، حق‌الترجمهٔ یک سال کارت دستِ بالا هزینهٔ یک ماه از زندگی‌ات را تأمین می‌کند. حالا آمدیم و دولت سوبسید داد، کتابت «ارزان» درآمد، آیا حاضری باز هم کتاب را «حرفه‌یی» ترجمه کنی با علم به اینکه دستمزد یک سال کارت، گیرم به فرض دوبرابر شدن تیراژ کتابِ «ارزان» درآمده‌ات، حتا کفاف ۱۰ روز از هزینه‌ات را نخواهد داد؟

نه اهل ایثارم و نه حتا اگر اهلش باشم توانِ ایثار مدام مادّی را دارم. اگر بنای باشد زندگی فقط با درآمد ترجمهٔ کتاب بچرخد، در کمتر از چند ماه باید پول کتاب خریدنم را که سهل است حتا خوراکِ شبم را گدایی کنم.

البته در دو صورت حاضرم باز کتاب ترجمه کنم: یا وقتی توانِ مالی‌ام به من امکان این را بدهد که با ترجمه ادای روشنفکران قربانی شرایط موجود را دربیاورم یا وقتی کتابی آنچنان شیفته‌ام می‌کند که ترجمه‌اش عین شادی است، شادی نه بازآفرینی که آفرینش.

از ادا بدم می‌آید، از قربانیها بیشتر. پس فقط می‌ماند حالت دوم، حالتی که در بروزش استثنایی نیست، اما در تداومش استثنایی است، حالتی که معدود ساعتهایی از روزم را حریصانه می‌طلبد که نه ساعتهای پول‌درآوردن و بل ساعتهای پول‌خرج‌کردن است، پول‌خرج‌کردن نه از سر اجبار و بل از سر میل و رغبت: ساعتهای فراغت، ساعتهایی کِه مخصوص خودخواهترین بخش از من خودم است، ساعتهایی که دوست دارم کتاب بخوانم، موسیقی بشنوم، نقاشی ببینم، گردش کنم، همینطور بی‌مقصد و بی‌هدف بی‌کار بمانم و در یک کلام کاری را بکنم که تنها نتیجه‌اش شادی است.

نه آنقدر خودخواهم که بگویم شادی من شادی همه است و نه آنقدر ابله که فکر کنم آنچه در این اندک ساعتهای فراغتم ترجمه خواهم کرد به سفارش مدنی جامعه‌ام پاسخ می‌دهد.

نتیجه؟ اگرچه هنوز مترجم حرفه‌یی‌یم، اما دیگر مترجم حرفه‌یی کتاب یا مقاله نیستم. در این سالها کمتر کاری منتشر کرده‌ام و بیشتر از همیشه کار کرده‌ام. تکنولوژی هم کمکی بود تا آنچه را ترجمه می‌کنم حروفچینی کنم و به دوستانم هدیه بدهم و گاه اگر وسوسه‌اش در من و علاقه‌اش در ناشری پیدا شد به چاپ بسپرم ـ که این وسوسه روز به‌روز کمتر می‌شود و آن علاقه را بازار روز به‌روز کمتر می‌کند.

نتیجهٔ مهمتر آنکه من هم محفلی شده‌ام و نه فقط در شعرم و در قصه‌ام که حتا در ترجمه‌های ادبی‌ام محفلی شده‌ام.

و نتیجهٔ خطرناک اینکه در محفلی شدنم خوشم.

□□□

اما آیا هیچگاه بوده است که ما ـ و منظورم از ما تولیدکنندگان ادبیات است ـ محفلی نبوده باشیم؟

نه با دوران نانوشتاری بودن ادبیات کاری دارم و نه با روزگاری که ادبیات و هنر اصلا جزئی از مناسک دینی بود ـ اگرچه در آن دوران نیز مناسک برای محفل همکیشان بود و کلام نانوشته نیز برای محفل قبیله‌یی خوانده می‌شد. به روزگاری برمی‌گردم که کتابت ابداع شد و به خدمت ادبیات درآمد. مهمترین حاصلش برای اهل قلم چه بود؟ در باور من اینکه وادارشان کرد در آفریده‌هایشان دقیقتر شوند زیرا آفریده‌شان نه برای مصرف فوری و آنی و بل سندی برای ماندن بود. یادم می‌آید سالها پیش در مصاحبه‌یی خبرنگاری به لویی آراگون خرده می‌گرفت که حرف امروزت با حرفی که از چهل سال پیش در فلان‌جا چاپ شده منافات دارد. پاسخ آراگون این بود که یک بدبختی اهل قلم هم این است که دایم از خودشان سند باقی می‌گذارند. در آن روزها، سواد قسمتِ اقلیتی کوچک بود و طبعاً ادبیات نوشتاری مخصوص اقلیت کوچک باسوادان بود، آن هم باسوادانی که خود اغلب دستی در نوشتن داشتند. بعد گوتنبرگ آمد و صنعت چاپ و ظاهراً پایان محفلی بودن ادبیات و آغاز همه‌گیر شدن آن. اما ادبیات تا بعد از انقلاب صنعتی و انقلابهای اجتماعی بعد از آن باز مخاطبانش را در میان اندک جمعیت باسوادان می‌جست زیرا هنوز خیلی مانده بود تا آموزش اجباری، عمومی و رایگان شود. در سدهٔ ۱۹، با رواج تیراژهای چندصدهزار نسخه‌یی مجله‌ها، با رواج پاورقی، ادبیات همه‌گیر شد، اما ـ از چند استثنا مثل بینوایانِ ویکتور اوگو که بگذریم ـ فقط آن ادبیاتی همه‌گیر شد که «پاورقی» بود.

و ادبیاتِ دیگر، ادبیاتی که آدمی چون من به آن باور دارد، می‌خواند و می‌نویسد؟

وقتی یادم می‌افتد که اگر لوترآمون در سدهٔ ۱۹ زیست، تنها در سدهٔ ۲۰ مطرح شد، آن‌هم فقط تا سورئالیستها دوام داشتند و عمدتاً برای محفلِ استثنائاً کمی بزرگتر سورئالیستها، فکر می‌کنم که جواب خودم را پیدا کرده‌ام.

باز خواهم نوشت و دوستانم و هم‌محفلیانم نوشته‌هایم را تا وقتی ادبیات باشد خواهند خواند. من هم نوشته‌های آنها را خواهم خواند تا وقتی... ادبیات باشد. 



منوچهر آتشی شاعر توانا و ارزندهٔ کشورمان، امسال مهمان اصلی ‌کنفرانس «سیرا» Center For Iranian Research and Analysis وابسته به مرکز تحقیقاتی خاور نزدیک در دانشگاه کالیفرنیا-لوس‌آنجلس (U. C. L. A.) بود.

این مرکز که مؤسسان آن استادان ایرانی مقیم آمریکا هستند، بی‌هیچ وابستگی به گروه یا سازمان سیاسی، به‌منظور حفظ و اشاعهٔ فرهنگ ایران در خارج، هر ساله با انتخاب یک موضوع، برگزارکنندهٔ گردهمایی‌ای در یکی از ایالات آمریکا است. تم اصلی گردهمایی امسال موانع دموکراسی در ایران بوده‌است.

در این کنفرانس تنها شاعران، داستان نویسان و هنرمندان موسیقی مختارند که بنا به سلیقه و علایق شخصی خود انتخاب موضوع کنند. متن سخنرانی و موضوع انتخابی منوچهر آتشی را در همین شمارهٔ تکاپو می‌خوانید.

سفر آتشی فروردین ماه امسال از طریق آسمان و به‌منظور دیدار با دخترش که دانشجوی حقوق در فرانکفورت است صورت گرفت که با توجه به فشردگی وقت و مشکلات معمول اخذ ویزای آمریکا موجب شد با تمام علاقه‌ای که به پاسخ به دعوت ایرانیان مقیم آلمان، اطریش و فرانسه داشت، نتواند دیداری با آنان داشته باشد.

سخنرانی آتشی در دانشگاه کالیفرنیا با استقبال بسیار خوبی روبرو شد که برگزارکنندگان کنفرانس را مصمم به انتشار متن آن به‌صورت کتاب و به دو زبان کرد.

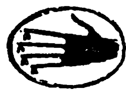
در مدت اقامت آتشی در آمریکا از سوی مراکز فرهنگی مختلف دعوتهای متعددی از وی به‌عمل آمد که درنتیجه، اقامتش را در آن دیار طولانی‌تر از برنامه پیش‌بینی شده کرد. جزییات این سفر و نتایج آن‌را در گفتگویی که با او داشته‌ایم خواهید خواند. سخنرانیهای آتشی در دانشگاه‌های زیر صورت گرفته است.

لوس‌آنجلس-برکلی-سیاتل-اورنج کانتی کالج-سانفرانسیسکو-شیکاگو-ایندیانا-راتگرز و جرج واشنگتن و دعوت کنندگان عبارت بوده‌اند از: سیرا-انجمن مسایل ایران-انجمن ایرانیان مقیم ایالت واشنگتن-انجمن عاشقان ایران-دانشگاه شیکاگو، فرهنگسرای نیما-انجمن ایرانیان مقیم ایندیانا-دانشگاه راتگرز-سانفرانسیسکو-آقای محمدرضا عدیلی و کانون دوستداران فرهنگ‌ایران، در کنفرانس شناخت مسایل ایران.

دموکراسی و موانع آن

متن سخنرانی منوچهر آتشی در آمریکا





گرچه در تخصص من نیست که دربارهٔ موضوعی غیر شاعرانه ــ مثل دموکراسی و موانع آن، در هرجا ـ صحبت کنم، اما به‌لحاظ این‌که تم اصلی نشستِ امسال «سیرا» همین مضمون است، می‌کوشم پیشَ از پرداختن به موضوع مورد علاقهٔ خودم، یعنی شعر و شاعری در ایران امروز، اندکی در حاشیهٔ مقولهٔ دموکراسی چند و چونی داشته باشم.

مشکل من این است که هنوز نمی‌دانم دموکراسی چیست و تعریف جامع آن کدام است، و اصولاً آیا تعریفی جامع و مانع دارد یا نسبی و مقید به شرایط و اوضاع معین است؟ آیا دموکراسی همین است که در غرب (غرب عام) وجود دارد؟ و اگر چنین است، آیا این موهبت نسبی نتیجهٔ توسعهٔ اقتصادی و رشد تکنولوژی و فراچنگ داشتن نبض بازارهای جهانی نیست؟ و اگر پاسخ باز هم مثبت باشد، آیا با متزلزل شدن توانایی‌های غرب بر بازارها ــ هرگونه و به‌هر دلیل ــ این دموکراسی به‌سختی آسیب نخواهد دید؟ آسیب دیدنی که از همین حالا منجر به شورش قشرهایی از مردم غرب علیه مهاجران کشورهای فقیر (بازارها) شده است؟ یا در سیمایی خشن‌تر، قدرت‌های بزرگ را به «توبیخ» کشورهای عاصی فقیر برانگیخته است؟ و اصولاً، با توجه به ساختار اقتصادی و اجتماعی غرب، آیا کشورهای پیرامونی می‌توانند سهمی از دموکراسی داشته باشند؟ و نهایتاً، در دنبالهٔ این چند و چون، آیا به این پاسخ نادلخواه نمی‌رسیم که: مانع عمده و اصلی دموکراسی در کشورهای عقب‌مانده همانا کوشش مجدانه برای حفظ رفاه و دموکراسی در غرب است؟

البته انکار نمی‌توان کرد که اولاً استقرار دموکراسی در هر جامعه‌ای، در دنیای سود و سودا، به‌ناگزیر با منافع سایر جوامع برخورد خواهد داشت. و صورت مغایر آن، چه بسا تنها در ایده‌آل‌ها و رؤیاها قابل تصور باشد. ثانیاً، همین دمکراسی سئوال برانگیز غرب، با همهٔ زورمداریهایش، توانسته بعض ایده‌آل‌های بشری را برای لایه‌های وسیعی از جوامع خود نهادی کند. آزادی‌های فردی و تامین اجتماعی و آزادی‌های مدنی بطور کلی، از این جمله‌اند. کشش و پرتو همین جاذبه‌ها کافی بوده تا چشم‌های بیشترین ملت‌ها را متوجه غرب نماید و تحقق رؤیاهای خود را در دمکراسیِ آنجا جستجو کنند.

ضمناً ما الگوهای دورتری هم از دموکراسی داریم: غیر از جوامع اشتراکی اولیه که معلول درخواستهای ساده و ناگزیر انسان در برابر طبیعت بوده، دولتشهرهای یونان قدیم بنا به توصیفی که از آنها داریم، مفهوم خالص‌تری از دموکراسی را القا می‌کنند، که با وجود محدودیت آنها به لایه‌های بالایی اجتماع و حضور برده‌داری در کنار آنها، از جهت آمیختگی با تعقل بیشتر، تا حدودی ایده‌آل به‌گمان می‌آیند. نباید فراموش کنیم که حتا آرمانشهر افلاتون نیز دروازهٔ خود را بر روی قشرهایی از مردم باز نمی‌کند.

□ آرمانشهر افلاتون نیز دروازهٔ خود را بر روی قشرهایی از مردم باز نمی‌کند.

□ دو عارضهٔ دیکتاتوری، ذهنیت ادبی و هنری را در کشاکش تأثیرات نامیمون خود به بازی می‌گیرند و بر آثار هنری صدمات فلج کننده وارد می‌سازند.

□ نظام خودکامه می‌کوشد همهٔ مردم را هم‌قد و قواره کند.

□ کارکرد دیکتاتوری، پیش از هر چیز به اشیایی‌شدن و عدم تحرک و بالندی اجتماعی منجر می‌شود.

□ ناهمگونی و ناهمخوانی آثار هنری با زمان، میوهٔ توقف تکامل و پویایی ذهن هنرمند است.

□ عدم پذیرش کامل ذهنیت و زبان نو از سوی مردم کتابخوان ریشه در توقف و خویگری به داده‌های آشنا و معتاد دارد.

دموکراسی در هرحال مقید به شرایطی، از جمله قدرت و توسعهٔ اقتصادی، استقلال سیاسی، یکدستی نظام حکومتی و نظارت دقیق فرهنگ و خرد انسانی بر نهادها قابل تصور تواند بود، نه به وعظ و شعار و انکار و غیره...

و در هر صورتی، باری، دموکراسی، هرچه و هرجا باشد، همین‌که طنین آن را می‌شنویم واژهٔ مهیب دیکتاتوری در مغزمان به پژواک درمی‌آید. دیکتاتوری اما، بیش از آن آشنای ذهن آدمیان است که نیازی به توضیح و تحلیل من داشته باشد. من فقط مایلم از دو عارضهٔ دیکتاتوری سخن بگویم که مستقیم و غیر مستقیم، ذهنیت ادبی و هنری را در کشاکش تاثیرات نامیمون خود به‌بازی می‌گیرند و بر آثار هنری صدمات فلج کننده وارد می‌سازند:

۱ - داروین در کتاب «منشأ انواع» فصلی دارد در مورد جانورانی که گرفتار ناگزیری سازگاری و تطبیق با محیط می‌شوند و تکامل در آنها متوقف گشته، در مراحلی پست باقی می‌مانند. داروین، از جمله، از نوعی از کرمها و حشرات دیگر سخن می‌گوید که نیاز به دیدن به علت زندگی در غارهای تاریک، و در نتیجه نیاز به چشم، در آنها تعطیل شده، و فقط نشانه‌های محو و دوری از چشم را بر جبین خود حمل می‌کنند. یا پروانه‌هایی که بی‌نیازی به پرواز بال آنها را معدوم ساخته است و بسیاری نمونه‌های دیگر.... در واقع دیدن و پرواز مقهور حکم تاریکی و بستگی محیط زیست شده است. نظام حکومتی خودکامه، در هر مرحله از سادگی یا پیچیدگی، رفتاری همانگونه با ذهن انسان در پیش می‌گیرد. او می‌کوشد همهٔ مردم را همشکل و هم قد و قواره کند، تا متر و معیارش جایی کوتاه نیاید. به مردم امر می‌کند که با چشم او ببینند، با گوش او بشنوند، و با ذهن او فکر کنند؛ در نتیجه خود نیازی به چشم و گوش و ذهن نداشته باشند. این کارکرد دیکتاتوری، که الزاماً، پیش از هر چیز به ایستایی و عدم تحرک و بالندگی اجتماعی منجر می‌شود، بر آثار فرهنگی و هنری تاثیر مخرب و مرگ انجام می‌گذارد و سبب می‌شود که، فی‌المثل، غمناله‌های فایز دشتستانی با بیش از ده قرن فاصله، به همان صورت طنینی برآید که غمناله‌های باباطاهر عریان در قرن پنجم هجری برمی‌آمد. گسیختگی، ناهمگونی و ناهمخوانی با زمان، میوهٔ همین توقف تکامل و پویایی ذهن هنرمند و اثر هنری است. بی‌سبب نیست که بعض شاعران بزرگ و نخبهٔ گذشته ما پس از قرنها شاعر معاصر محسوب می‌شوند و ذهن ما امروزیان، بی‌وقفه به نشخوار ذهن و زبان آنها مشغول است. عدم پذیرش کامل ذهنیت و زبان نو از سوی مردم کتابخوان ریشه در چه چیزی جز توقف و خویگری به داده‌های آشنا و معتاد می‌تواند داشته باشد؟

۲ - دومین عارضهٔ خودکامگی و شبان- رمگی (به قول شاعر و محقق فرزانه محمد مختاری) این است که ساختار دیکتاتوری و عملکرد آن، بطور غیر مستقیم، دشمنان خود، یعنی مبارزان راه آزادی و دموکراسی را نیز به دیکتاتوری عینی و

یکسونگری ذهنی می‌کشاند. نگرشی به سازمانهای متعدد و متنوع سیاسی در طول چند دهۀ اخیر، و عملکرد خودمحورانه و بیگانه با معرفتِ جذب و شور آنها، و لطمه‌ای که تعصب و یکسونگریها به آرمانهای اجتماعی و وحدت ملی ما وارد کرده، موضوع ناشناخته و ناروشنی نیست.

به‌خاطر حضور فقط همین دو عارضه، جزم‌اندیشی و نگرش‌های یک‌بُعدی و خطی، همچنان در فرهنگ و هنر و تحقیق و تصور ما مستقر مانده و نوگرایی و نواندیشی حتا از سوی فرهیختگان ما، همواره با نوعی تشویق و تردید همراه بوده. و تا امروز هم، هنوز دست از گریبان هنر و ادبیات ما برنداشته است. سیاه و سفید دیدن چیزها و قضایا، پی‌شدن شعر به جانب سیاست زدگی بی‌اساس و اصول، عنایت عامۀ کتابخوان به ادبیات تک‌صدایی، نفی و طرد یکدیگر از جانب سلیقه‌های متفاوت و در نتیجه سلیقۀ محوری واپسگرایانه، جزو خصلت‌های آشنای دوران مَا شده است. و این، یعنی نداشتن چشم مرکب برای دیدن جهان درهم تنیده و ذهنیتِ درهم تنیدۀ جهان بغرَنج و پیچیدۀ امروزی، تمامی این فقدانها و کمبودها، میوۀ بوجهلیِ درختِ حرامزادۀ شبان- رمگی و خودکامگی است.

من اما امروز، می‌خواهم بشارت وضعیت و ذهنیت تازه‌ای را در ادبیات معاصر بدهم، که پیش و بیش از هر چیز نتیجۀ تحول در ذهنیت و رویکردهای هوشمندانۀ شاعران و نویسندگان امروزی ماست. این تحول، در هیأت «آزادی فردیت»ها و حضور گوناگونیِ (هر چند توام با ناهمگونی- به‌قول آقای مختاری) نگرش‌ها و رهیافت‌ها و عنایت به زبان تازه، دارد بروز می‌کند. حقیقت این است که شاعران و نویسندگان و نقاشان ما خیلی دیر به صرافت عملی کردن وصیت نیما، یعنی با چشم خویش نگریستن و کار مستقل و حساس افتادند. همچنان‌که بارها گفته و نوشته شده، نهضت فرهنگی نیما، در گیرودار دگرگونی‌های اجتماعی و سیاسی و نوزایی بینش هنری، و عدم اعتماد کامل راهیان هنر نو به‌درستی راه خود به جهت فقدان پویائی اقتصادی و مدنیت و عدالت مستقر، پیوسته بَا گسست و درنگ و دورخیز دوباره همراه بوده و جلوه‌ها و سلیقه‌های ناهمگون و گهگاه پراکنده‌ای را از خود بروز داده است. در حالی‌که نیما سالها پیش از این اندیشه‌های خود را در «ارزش احساسات» و نامه‌های فراوان و مقالات متعدد مکتوب کرده بود و شعرهای درخشان و نمونه‌های بی‌بدیل و تازه‌ای چون مرغ آمین، ناقوس، مانلی، ماخ اولا و غیره را سروده، و «موزونیت هارمونیک» را به‌عنوان وجه اصلی زبان شاعرانه برابر ما نهاده بود، درفاصلۀ شهریور بیست تا سال ۳۲، ما بیشتر با نوعی شعر واسطه-از نوع شعر توللی، یا نظم‌های سیاسی، یا ملودیهای آبکی، یا غمناله‌های بی‌ریشه و مقلدانۀ فلسفی روبرو بودیم. وقتی هم نخستین نمونه‌های آثار قابل اعتنای شاملو و اخوان نشر یافت، با همه ارجمندی و اوج کلام شاعرانه‌شان، و در مورد شاملو، ظهور نابغه‌ای مبتکر با زبانی در محازات توصیه‌های نیما، ما هنوز با ادامۀ منطقی و تداوم بی‌گسست و زبان بالنده و گراینده به سمت تکنیک متعالی نیما روبرو نبودیم. با اینهمه کار آغاز شدّه بود و آثار درخشان و ماندگار در کنار فوران و سیلان بودند تا در دهۀ چهل ما را در کنار چهره‌های تابناک شعر معاصر قرار دهند. با وجود این آنچه در این دوره وجه غالب ویژگی شعر محسوب می‌شد، غیر از فروغ و یکی دو چهرۀ دیگر، نه زبان و ساختار و فضای شعری، بلکه کلی‌نگری‌های سیاسی و درواقع همان سیاه وسفید دیدنها، یا از این سوتر، عاشقانه‌های بی‌مایه و پایه و بیگانه با زبان شعری بود. خود سنت نیز در حواشی عمده، یا به تعبیری در گسترۀ عمدۀ زمینه‌های فرهنگی مستقر بود و مدام دندان نشان می‌داد. از غزلسراها البته کاری ساخته نبود، ولی غزلنویسان در اوزان نیمایی درکار بودند و ذهن نوطلّب خوانندگان کم‌مایه‌تر را تسخیر کرده بودَند. درواقع برای بسیاری سرایندگان، و به تبع آنها خوانندگانشان جنبش نیمایی در شکستن وزن و کوتاه و بلند شدن مصراعها و افزودن مقداری مضمون سیاسی یا عاشقانه خلاصه می‌شد که فرسنگها با نگرش ژرف نیما ـ که دگرگونی همه‌چیز، از دورن و بیرون بود ـ فاصله داشت. من شاعران بسیار مشهوری را می‌شناسم که همین امروز هم تصور می‌کنند فقدان فخر و فخامت کلام در شعر نیما و ناهمخوانی نحو کلامی او با سروده‌های خوشاهنگ این شاعران ریشه در بیسوادی و بیگانگی نیما با زبان فارسی دارد! اینها غافلند که اقتضای زمان و به‌هم ریختن ارزش‌ها و معیارهای اشرافیت فئودالی و هجوم نگرش‌های تازه و مردمی‌تر شدن مقولۀ شعر، و از همه مهمتر بالیدن شعر به سمت هارمونی و هماهنگی طبیعی کلام است که نیما را آگاهانه به سمت نحو جدیدِ برخاسته از محاورات عمومی کشانده است. این تناقض عمده تا آنجا حضور فعال دارد که شاعران و نویسندگان بزرگی مثل اخوان و آل‌احمد، که از جمله نخستین مبلغان نهضت نیما هم محسوب می‌شوند، در داوری خود عملاً به راه خط می‌روند. اخوان ارجمند، در بدعتها و بدایع و عطا و لقای نیما، شعر او را «نوعی از شعر فارسی» و نه شعر نو فارسی می‌داند. این نقد و نظر دقیقاً معطوف به شکستن وزن می‌شود که در شعر فارسی یا ادبیات عرب نمونه دارد. و نیز دقیقاً و حساب‌شده، نظر به حذف شعر بی‌وزن دارد.

آل احمد نیز به‌صراحت در جایی می‌گوید که: برای این‌که شعر «پادشاه فتح» به مذاق دست‌اندرکاران خوش بیاید، آن را سر و دست بریده چاپ کردم!

اینها، از تبعات بدیهی ذهنیت‌هایی است که هنوز از چنگال قهار ساخت استبدادی نجات نیافته‌اند تا بتوانند ساخت زبانی آزادتری را درک و تحمیل و تحلیل کنند. بازگشت شاعر بزرگ و کم‌نظیری چون اخوان به غزلسرایی، نه تصادفی است نه از سر ضرورتی بنیادی، بلکه سخن بر سر حضور فعال ذهنیت استبدادی است که مشرب از ساختار استبدادی جامعه دارد ولاغیر.

باری، غیر از فروغ و احمدرضا احمدی و رؤیایی و بیژن جلالی و معدودی دیگر، که بذرها را پاشانده بودند، نوگرایی همگانی، بصورت بسیج ذهنیت نو در اواخر دهۀ پنجاه، زمانی جوانه‌های خود را آشکار کرد که شاملو در اشاره به شعرهای اولیۀ هوشنگ چالنگی، در مجلۀ خوشه نوشت که: شعرهای چالنگی مثل

☐ لطمه‌ای که تعصب و یکسونگریها به آرمانهای اجتماعی و وحدت ملی ما وارد کرده، موضوع ناشناخته و ناروشنی نیست.

☐ نوگرایی و نواندیشی، حتا از سوی فرهیختگان ما، همواره با نوعی تشویق و تردید همراه بوده است.

☐ یکی از خصلت‌های آشنای دوران ما، عنایت عامۀ کتابخوان به ادبیات تک‌صدایی است و دیگری نداشتن چشم مرکب برای دیدن جهان درهم تنیده و ذهنیت درهم تنیده.



کوههای سرزمینش، بختیاری، مخاطره‌آمیز است. این برداشت کاملاً درستی بود که از غریزهٔ هوشیار و بیدار شاملو مایه می‌گرفت، هرچند تا آخر با این مخاطرات همراهی نکرد. این مخاطره اما چیزی جز زبان و نگاه نو نبود. همزمان، جوانی طالشی نیز به تهران آمد، بنام هوشنگ بادیه‌نشین، که می‌خواست یا می‌توانست معجزه کند. متاسفانه تهران «غبارآلود» آن ایام، هم خودش را کشت و هم شعرش را به فراموشی‌ها وانهاد.

به هر تقدیر، از اواخر دههٔ پنجاه حرکت‌های جمعی تازه‌تر آغاز شد. پس از دوران «موج نو» و «شعر حجم» و «شعر دیگر»، که هریک به نوبهٔ خود خیزش‌های جوانی به‌جانب آینده محسوب می‌شدند، شعر مدرن فارسی اندک اندک، هرچند هنوز در سایهٔ متلاطم غولها، شروع به بالیدن کرد. شعری که ما امروز با آن روبروییم. شعری که می‌توان ادعا کرد منظر دیگر، محمل دیگر و مقصد دیگر دارد. برخی

جنس خودشان نبود. و به‌همین سبب اکثراً در نیمه راه، شعر را رها کردند چون نتوانستند دامنهٔ آن را به ادبیات فارسی و قلب خوانندگانی هرچند معدود، پیوند زنند. در حالی‌که جریان تازه را دلخواه یافتم. یعنی آشکارا متوجه شدم که در این موج و جریان تازه، شعر از جنس شاعر است نه از قماش بدعتهای پا در هوا. (البته من هرگز ادعا نکرده‌ام که مبدع یا حتا مکتشف این نحلهٔ شاعری بوده‌ام، من درواقع فقط یک همراه موافق بوده‌ام. و بیشترین کاری که کرده‌ام، نامگذاری این جریان بوده است. «جریان شعر ناب» را، بَلی، من بر اینها گذاشتم که به‌سرعت سر زبانها افتاد و طبعاً هم خودم و هم دوستان تازه‌ام را آماج حمله‌های بی‌امان «ذهن‌های مستبد» قرار داد. که تا امروز هم ادامه دارد. امروز که بی‌تردیدی، بیشتر آن نکته‌گیران و ناقدان، که اغلب کار شاعری و نقد را توام انجام می‌دهند، خود، هرچند با مشربهای

□ اخوان و آل احمد در داوری خود به راه خطا می‌روند.

□ از اواخر دههٔ پنجاه حرکت‌های جمعی تازه‌تری آغاز شد.

□ پس از دوران موج نو، شعر حجم و شعَر دیگر، شعر مدرن فارسی، اندک اندک شروع به بالیدن کرد.

□ مارکز همه‌چیز را از عدم بر صحنه‌ای از هستی می‌گذارد، فوئنتس حافظهٔ قهرمانش را از او می‌گیرد تا در غیبت آن عنصر مزاحم، اندیشه و تخیل کند و پروست، در «در جستجوی زمان از دست رفته»، به زمان بازیافته می‌رسد.

از ویژگیهای این شعر را دراینجا به اختصار برمی‌شمرم:

۱- در سال ۵۴ یا ۵۵ که من مسئول صفحات ادبی یکی از نشریات هفتگی بودم، کم و بیش غیرمترقبه، خود را با تعدادیِ شعر و تعدادی نام جدید مواجه دیدم که هم مجذوب و هم امیدوارم کرد. حقیقت این‌که من از ابتدا، ضمن تایید کامل احمدرضا احمدی به‌عنوان پیشقراول جریان تازه و متفاوت شعری، تمام جریان‌ها و امواج جدید شعری را زیر نظر داشتم، و آنها را به‌عنوان «استارت» یا دورخیز برای پرشی بلند به سمت افق‌های آینده مورد ستایش قرار می‌دادم و با همنسل خودم یدالله رویایی کاملا همعنان بودم. با اینهمه، متوجه این واقعیت بودم که این جریانها در تأکیدشان بر تکنیک و فرم جدید، بیش از آن‌که نتیجهٔ رشد طبیعی و تحول و تکامل مکتب نیمایی باشند، متاثر از مکتب‌های شعری غرب بودند، که البته گناهی محسوب نمی‌شد و نمی‌شود. چیزی که هست ازنظر گاه من، شعر اینها از

متفاوت، دست‌اندرکار خلق آثاری در همان سبک و سیاقند، منهای اندکی انصاف.)

باری، نخستین ویژگی این جریان شعری، در نگرش تحلیلی و نقّادانه، بازیافت و آزادی فردیت است از قید عادات و ضابطه‌هایَ منسوخ و نیمه منسوخ فکری و هنری، که بی‌ادعایی توسط شعرها، در زبانی کاملاً طبیعیِ نگرش تازه، اعلام می‌شود.

اینَ رهایی فردیت، هیچ ارتباطی با فردگرایی خودمحورانهٔ شرقی، که ریشه‌اش در ساخت استبدادی جامعه و در نتیجه ذهن است، یا با ایندویودالیسم غربی که معلول نحلهٔ فلسفی پوچگرایی و نیست‌اندیشی است، ندارد. و این نکته‌ای اصولی است که باید مورد عنایت نقادان قرار گیرد. چون بیش و کم، بلکه فراوان شنیده می‌شود که این حرکت را به فرمالیسم متهم می‌کنند. تا از این رهگذر به هرج و مرج فکری و فلسفی رایج در غرب منسوبش نمایند. در حالی‌کهَ رهایی فردیت در این رابطه معنایی بکلی متفاوت و چه بسا برعکس داشته باشد یعنی رهایی از ذهنیت استبدادی و نگرش‌های یکسویه. این رهایی به مفهوم فروهشتن قالب‌های معتاد و منسوخ و بازیافت و کشف دوبارهٔ رؤیاها و خیالهای خویش است که در روند کلی تکثر و تنوع فردیت‌ها، در زبان مناسب خود یگانه می‌شود. این حضور تازه و برآمدن از خویشتن خسته و کهنه، همان بالهایی است نامرییِ که شاعر بر کشف خویش می‌نشاند تا پرواز را ادامه دهد و از کمند «عارضهٔ سازگاری با محیط» و جزم‌اندیشی گسترده‌ای که ساخت استبدادی جامعه بر او تحمیل کرده بود آزاد گردد. شاعر از عادات جمعی و زبان کلیشه خلاص می‌شود، بی‌آن‌که لزوماً به جمع پشت کند یا در باتلاق انفعال ذهنی و فرمالیسم خنثی فروغلتد.

۲- برعکس، این رویکرد تازه، نوعی تعهد- تعهد بر دوش گرفتن بار شکنندهٔ نواندیشی و رساندن آن به تنهایی، برای شاعر ایجاد می‌کند. او مطمئن است که در جهان پیرامون خود و در منطقهٔ سلطهٔ کلیشه‌ها، آنچه بر شانه دارد، بار متعفن نومیدیهای شخصی یا پوشال تفنن‌ها نیست، بلکه گنجینهٔ طراوت و تازگی و کوله‌پشتی رؤیاهای زنده و بیداری است که از ویرانه‌هایِ سنن و عادات مخدر نجاتشان داده و می‌برد تا در بیدار کردن رؤیاهای دیگران بکارشان گیرد. وجدانی آزاد شده از قید دروغ، تا وجدانهای خسته را از خواب گران غار بیدار کند و به زندگی وادارد.

۳- تنوع و تکثر فردیت‌ها در شعر مدرن ما، به‌صورت بسیجی تقریباً همگانی درآمده است. کسانی این تنوع و تکثر را جلوه‌های پا در هوای پراکندگی و بری از جاذبه‌های آرمانگرایانه، و معلول آسان‌طلبی تلقی می‌کنند و غیرمستقیم نظر با شوالیه‌ها ــ یا غیبت شوالیه‌ها ــ دارند، بدون این‌که آشکارا قاعده یا شوالیهٔ فاتح را معرفی کنند. در حالی‌که از دیدگاه ناقدان باهوش‌تر و صالح‌تر، این تعدد و تکثر و حضور پرطراوات روزافزون، بیش از هرچیز دیگر، در توجهی دوباره به روز و زمانه، به مفهوم بازیافت مجدد شعر به‌عنوان وجدان بیدار و کارساز ملی است. کاری که رودکی‌ها، فردوسی‌ها، مولوی‌ها و حافظها و اخیراً نیما کردند و امروز شعر جوان ما در تلاش تحقق آن است.

۴- ناهمگونی در عرصهٔ شعر، که دوست فرزانهٔ من محمد مختاری نگران آن است و ناقد و شاعر نامدار معاصر رضا براهنی در تشویش بحران رهبری آن، اولاً طبیعی تنوع و تکثیر است. ثانیاً هرجریان نوپای هنری که از زیر آوار بتهای فرسوده و شکسته به‌راه افتاده، تا یکدست شود و بخواهد به جریان ذهنی

جمعی پیوند بخورد. راهی دراز در پیش دارد. دراز و دشوار، که از یکسو از عهدهٔ یک یا دو یا سه نفر برنمی‌آید. و از دیگر سو، بر زمینهٔ گسستهای اندیشگی موجود و حضور مسلط عادات و غیبت خوانندگان فراوان و هوشیار و ناقدان بی‌غرض و نقد گسترده و ژرف و نو، حضور گسست و ناهمگنی را باید اندکی طبیعی تلقی کرد و به فکر هدایت آن بود.

۵- بازیافت زبان نو از طریق خلع و حذف پوسته‌های عادات، و نامگذاری دوباره و طبیعی‌تر، که مستلزم اندکی حاشیه رفتن است:

در کتاب مسخ کافکا، گره‌گوار، به‌صورت حشره‌ای عظیم‌الجثه از خواب برمی‌خیزد. آیا کافکا این مسخ را —چه درونی باشد چه بیرونی— برای تفنن مطرح می‌کند یا برای متحیر کردن ما؟ طبعاً هیچ‌کدام. او، گره‌گوار حمال خانواده را با پوسته‌های واقعیش، یعنی پوسته‌های کابوس درونش می‌آراید تا بتواند زبان واقعی و طبیعی پرداخت به او را از هیأت او بوجود آورد.

نمونهٔ مارکز در صد سال تنهایی —که همه‌چیز را از عدم بر صحنه‌ای از هستی می‌گذارد، یا فوئنتس که حافظه قهرمانش را از او می‌گیرد تا در غیبت آن عنصر مزاحم، اندیشه و تخیل کند. و نمونه‌های دیگر مثل مارسل پروست در «در جستجوی زمان از



دست رفته» که به «زمان بازیافته» منجر می‌شود... همه و همه از دیدگاه من جستارگر بازیافت زبان از دست رفته‌اند. شکلی جدید از هستی، تا زبانی جدید از آن زاییده شود. زبانی که دوباره همه‌چیز را نامگذاری کند.

در شعر مدرن فارسی هم رویکرد شاعران به‌زبان از همین دست است: حذف کلیشه‌ها برای باز کردن راه جوشش‌های تازه از زبان. زبانی که اگر امروز اندکی نامأنوس می‌نماید، فردا روشن و آشنا خواهد شد و خواهد رفت تا دوباره، درجایی دورتر خود را بشکند تا باز از جایی آنسوی‌تر اکنون، تازه و نو سربرآورد.

۶- شعر مدرن سنت را می‌شکند، اما آن را طرد نمی‌کند، تا از آن چون سنتی نو و مستعد شکستن برخیزد. گذشته، از ذهن شاعر مدرن، در زبانی بازیابی می‌شود که کهن را در منظری نو می‌گذارد تا تداوم فرهنگی و زیباشناختی آن را ضمانت کند. در دامن یک فرهنگ دیرسال چون فرهنگ ایران و زبان کهنسال پارسی، شعر نو هرگز نمی‌تواند ادعا کند که به‌کلی چیز دیگری است. تمامی اسطوره‌ها و آیین‌هایی که جغرافیای پر شیب و فراز فرهنگ ما را پیموده‌اند، در شعر مدرن عبوری پیوند یاب و زیباشناسانه دارند تا زنده‌تر و سامان‌یافته‌تر به فردا رسند.

بنابر این، شعر مدرن فارسی، هیچ یک از جریان‌های شعری دیروز و امروز را طرد نمی‌کند، بلکه از میان یا از کنار آنها عبوری پرطراوات و شوقمندانه دارد و بر آنها پرتو می‌افکند و سلام و «بدرودکی» می‌گوید و به راه روشن خود می‌رود. زیرا شعر مدرن ما زادهٔ صلح و تفاهم است نه معلول کین‌ورزی و دفع و تفاخر. ☚

فرم اشتراک

بهای اشتراک را به حساب جاری ۱۷۰۳ بانک ملی، شعبه‌ی کوکب واریز کنید و اصل فیش را به نشانی تهران، صندوق پستی ۱۹۳۹۵/۴۹۹۵ بفرستید.

نام: ....

نام خانوادگی: ....

نام: ☐☐☐☐☐☐☐☐☐

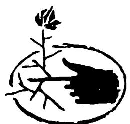
نام خانوادگی: ☐☐☐☐☐☐☐

نشانی: ....

کد پستی: ....تلفن:

از شماره ☐ تا شماره ☐

ایران	۶ شماره	۷۰۰۰ ریال
	۱۲ شماره	۱۴۰۰۰ ریال
اروپا	۶ شماره	۲۱۰۰۰ ریال
	۱۲ شماره	۴۲۰۰۰ ریال
امریکا و کانادا	۶ شماره	۲۸۰۰۰ ریال
	۱۲ شماره	۵۶۰۰۰ ریال





۲

صداهای انقلاب شعر ایران

گزارش به نسل بی‌سن فردا

رضا براهنی





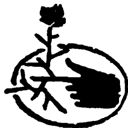
۹ – نکته‌ای که راجع به آن پنج شاعر مهم گفتیم، اهمیت اساسی دارد. رود بزرگ آن شاعران در مقطع چهل تا چهل و پنج، به رود بزرگ شاعران دیگری می‌پیوندد که از حول و حوش سال چهل شروع به چاپ شعر می‌کنند. این رود بزرگ دوم را شعر شاعرانی تشکیل می‌دهد که تجربهٔ زندگی‌شان، اغلب برای شاعر پایتخت‌نشین بیگانه است و از این نظر اینان به نیما شباهت دارند که غرق در طبیعت بومی محیط خود بود. در آغاز دههٔ چهل، تجربهٔ جنوب، کویر و آذربایجان در زبان شعری نسبتاً زمختی ریخته می‌شود که نه مبتنی بر زبان ادبی، بلکه متکی بر واقعیت گرایی زبانشناختی است. شعری وحشی، اسطوره‌ای، حماسی و هیجان‌انگیز سربلند می‌کند که اساس آن را نه اعتماد شاعر بر استعداد کسب توان ادبی، بلکه اعتماد به‌نفس خود شاعر، و زبان خود شاعر تشکیل می‌دهد. این واقعیت گرایی زبانشناختی حاصل کوشش‌های متمادی نیما و شاملو بود. اکنون شاعر باید هم‌زبان و هم‌قالب شعر خود را خود بیافریند. کافی است به دفاتر شعر این شاعران در مقطع چهل تا چهل و پنج نگاهی بیفکنیم: شعر آتشی، رؤیایی، آزاد، براهنی، احمدی، سپانلو، نیستانی، و دیگران. زبان خود را رهاتر کرده‌است. مشخصهٔ دیگر این شاعران در مخالفت آنها با مجامع رسمی ادبی است. نیما بنیانگذار اصلی این مخالفت بود. شاملو عملاً پایگاه‌های این مخالفت را، در مجلات کوچک، ماهنامه‌ها و گاهنامه‌ها، مدام پی‌ریزی می‌کرد و رود بزرگ شاعرانی که پس از مرگ نیما به رود اول پیوست، رود مخالفت رو در رو با رسمیت بود. حوادث فرهنگی و اجتماعی نیز به این مسئله کمک می‌کرد. نوشته‌های جلال آل‌احمد همه را به مخالفت با رسمیت تشجیع می‌کرد. نیما ترس داشت که خانلری در صورت وزیر شدن، دستور دستگیری او را بدهد. آل‌احمد، گرچه در زمان وزارت او دستگیر نشد، ولی مدتی از کار برکنار ماند. جلال آل‌احمد با دو مجلهٔ ادبای رسمی کشور به مخالفت برخاسته بود: راهنمای کتاب و سخن. شاعران جدی کشور باستثنای نادرپور در این مجلات چیزی چاپ نمی‌کردند. نوشتهٔ رؤیایی راجع به نادرپور در راهنمای کتاب در شمار نوشته‌های بسیار نادر مدرنیست‌ها در یک مجلهٔ «آکادمیک» و سنتی بود. نادرپور شعرهایش را در مجلهٔ سخن چاپ می‌کرد و بطور کلی پرورش یافتهٔ این طرز تفکر بود که نهایتاً شعر معتدل خانلری ممکن است در برابر نیما برنده باشد. این قضاوت او از اساس اشتباه بود. ولی نیما، شاملو، فرخزاد، آتشی، آزاد، براهنی، احمدی، سپانلو و سایر شاعران آن دوره جایی در رسمیت نداشتند، هم به دلیل مواضع سیاسی‌شان، و هم به دلیل موضع زبانشناختی و هنرشناختی شعرشان. درواقع اینان به‌دنبال شعری بودند که می‌بایست شعر زیرزمینی خوانده شود. اینان شعرهای خود را در مجلاتی چاپ می‌کردند که یا هفتگی بودند یاژورنالیستی و یا هفته‌نامه‌ها و ماهنامه‌هایی به تصادف سربرآورده، و یا گاهنامه‌هایی که شدیداً در ذهن نسل جوان تأثیر گذار بودند ولی به‌زحمت از آزار و اذیت دولت و مجامع رسمی درامان بودند. مقالات ادبی این شاعران و نویسندگان نیز در همین مجلات چاپ می‌شد. و گفتنی است که بعدها، وقتی که مجامع رسمی ادبی و دنباله روهای آنها، فهرست مقالات مطبوعات فارسی را چاپ می‌کردند، تقریباً همهٔ آثار انتقادی این نویسندگان را از فهرست‌ها حذف می‌کردند، به‌دلیل این‌که مجلاتی چون راهنمای کتاب و سخن و یغما و ارمغان را سنگین و مقالات مندرج در آنها را لایق فهرست شدن می‌دانستند، و بخش اعظم نقد ادبی واقعی کشور را که در گاهنامه‌ها، جنگ‌ها و یا مجلات نیمه ادبی ــ مثلاً فردوسی ــ چاپ می‌شد، قابل درج نمی‌دانستند. بدین ترتیب انتقام دیگری هم این قبیل محافل و مجامع رسمی از شعر و انتقاد زیرزمینی و غیررسمی می‌گرفتند، چراکه با فهرست نکردن آن مقالات، تحقیق دربارهٔ ماهیت فرهنگ و هنر و شعر و قصهٔ جدی مملکت را به‌سوی رکود می‌راندند.

سرنوشت نادرپور از این نظر هم جالب و هم عبرت‌انگیز بود. از مجموع آدم‌هایی که در «سخن» و در جاهای رسمی دیگر شعر چاپ می‌کردند، نادرپور کسی بود که می‌دانست باید در کنار آدم‌های غیررسمی نیز بایستد. مشکلی که نادرپور پیدا کرد ــ نخست با شاملو در «آژنگ»، بعد با فرخزاد ــ در مصاحبهٔ فرخزاد با طاهباز و آزاد در «آرش» ــ و بعد با صاحب این قلم در «فردوسی» ــ بیشتر مربوط به موضع دوگانهٔ نادرپور بود: نمی‌شد هم از توبره خورد هم از آخور. هم توللی وار و خانلری‌وار بود و هم نام پر افتخار شاعر متجدد را بر خود نهاد. این دوگانگی تأثیرات عمیقی بر شیوهٔ شعر نادرپور هم می‌گذاشت. نادرپور در پاره‌ای از شعرهایش، ادیب شاعر است؛ و در پاره‌ای دیگر، شاعر متجدد. و این دو با هم به‌کلی فرق می‌کنند. زبان، زندگی شاعر است. از گذشته می‌توان یاد گرفت، ادبیات گذشته و جهان را می‌توان درونی خود کرد؛ ولی نهایتاً کسی که شعر می‌گوید باید با زبان زندگی کند، یعنی موقع سرودن شعر با آن زندگی کند، و همه چیز آن را در شعر، شخصاً بیافریند. تسلط بر ادبیات و شعر گذشته ضروری است، ولی کافی نیست. شعر گفتن، مسئله‌ای است حیاتی، نه تفنن ادبی و نشان دادن استعداد قلمفرسایی. در شعر، همه‌چیز باید از نو آفریده شود. به جنگ بلاغت و فصاحت گذشتگان نمی‌توان رفت. استعداد درخشان نادرپور در یادگیری چم و خم زبان گذشتگان، گاهی او را، از آن زبانی که باید شخصاً زحمت می‌کشید و آن را می‌آفرید، غافل می‌کرد. در نتیجه، شعر نادرپور گاهی فقط «ادبی» بود و گاهی شعر مطلق. حقیقت این است که هرگاه نادرپور به‌سوی آفریدن زبان، درون زبان خود شعر می‌آمد، شعر، جدید می‌شد؛ ولی به‌محض این‌که به سوی ادبیات و استعداد یادگیری زبان ادبی برمی‌گشت، سر از تصنع درمی‌آورد. از این نظر سرنوشت نادرپور، در پاره‌ای جاها شباهت به سرنوشت اخوان پیدا می‌کرد. اخوان نیز هر وقت بر روی ادبیات و زبان مکتب شعری خراسان تکیه می‌کرد فقط ادیب شاعر بود؛ و هرگاه به‌سوی زبان زنده می‌آمد، شاعری واقعاً جدی می‌شد. البته «ادبیات» نادرپوری متکی بر فصاحت عام منبعث از سعدی و حافظ بود، و به‌همین دلیل برخلاف شعر اخوان که گاهی «آرکائیسم» شدید بر آن لطمه می‌زد، شعر نادرپور به سوی فصاحت عامی حرکت می‌کرد که در آن نوعی طنطنه، توضیحات مطنطن، حالات متکی بر لفظ قلم، غره شدن به موسیقی بی‌اقتضا، توأم با ژست‌های رمانتیک ادبی، و قراردادهای شاعری عام و اصطلاحات و کلیشه‌های مربوط به ماه و درخت و برگ و پاییز و بهار و غیره، شعر را از کشف، ابهام و ایهام دور می‌کرد و تنها مخاطب عاشق فهم سریع شعر را ارضا می‌کرد. شعر در همان قرائت اول، همه چیزش را در اختیار مخاطب کمی با سواد ولی نه‌چندان تیزهوش می‌گذاشت و مقام نادرپور را تا سطح شاعر به‌اصطلاح محبوب محافل اشرافی و بورژوایی پایین می‌آورد. در حالیکه شعرهای واقعاً خوب نادرپور نشانهٔ لیاقتی به‌مراتب بالاتر از درک شعری این قبیل محافل بود، و همین شعرهای خوب بود که او را به جامعهٔ شاعران متجدد پیوند می‌زد. متأسفانه روانشناسی خاص خود نادرپور هم کمکی به قضیه نمی‌کرد. نادرپور هرگز انتقاد را نمی‌پذیرفت، حتی ملایم‌ترین آن را؛ و در نتیجه چنان غره به شاعری خود بود که شعر شاعران معاصر خود را تنها با معیار تعریفی که از شعر او کرده بودند، می‌سنجید؛ و واقعاً چنین برداشتی با کسی که با فرهنگ انتقادی جهان متمدن آشنایی پیداکرده بود، جور در نمی‌آمد، و حتی با ذات نجیب خودِ نادرپور هم تطبیق نمی‌کرد. ولی در هر شاعری، چیزهای متناقض و متضاد می‌توان پیدا کرد، و شاید بزرگ‌ترین ایراد شخصیت نادرپور غرور درمان‌ناپذیر او بود. و همین برای او همیشه مشکلاتی فراهم می‌کرد.

نادرپور می‌دید که در میان نیماگرایان واقعی، از نوع شاملو وفرخزاد، و شاعرانی که بعد از آنها آمدند، آن استعداد یادگیری فنون بلاغت و فصاحت کهن، به آن‌صورت خانلری‌وار و توللی‌وار، خریدار ندارد. نادرپور لجش می‌گرفت که چرا چنین است. وقتی که می‌دید خواننده‌ی «کتاب هفته»، «آرش»، «فردوسی» و «جهان نو» دارد وقوف پیدا می‌کند که دوران سرودن شعر «ادبی» سرآمده است باز لجش می‌گرفت و تعجب می‌کرد از این‌که اشخاص «کم استعدادتر» در «ادبیات»، مثل نیما و شاملو و فرخزاد دارند اهمیت شاعران درجه یک را پیدامی‌کنند، و بر او پیشی می‌گیرند. ولی این لجبازی، یک سوی قضیه بود. سوی دیگر آن این بود که خود نادرپور در شعرش به‌سوی نرم کردن و غیرادبی کردن زبان شعرش کشیده می‌شد و به سوی مشترکاتی حرکت می‌کرد که تجدد ذهنی او، و قدرت و توان شاعری او، و جهان‌بینی واقعی ذهن شاعرانهٔ او، او را به‌سوی آنها می‌کشاند. یعنی نادرپور بین دو کشش متضاد، در جدال با خویشتن بود، ولی شعرهای خوبش مربوط به آن بخش از شخصیت شاعری اوست که در آن واقعیت‌گرایی زبانشناختی بر «ادبی نگری» او می‌چربید.

می‌توان فصلی نغز در تأثیر و تأثر شعری نوشت بین نادرپور و فرخزاد، درست در لحظاتی که فرخزاد به‌تدریج از شکل و محتوای سه کتاب اولش دور می‌شد و شعرهای «تولدی دیگر» را می‌سرود و نهایتاً به سوی «ایمان بیاوریم...» می‌آمد؛ و نادرپور داشت ضمن دعوا کردن با شاعران غیررسمی، قدرت‌های واقعی خود را در اختیار زبانی می‌گذاشت که به‌نحوی شگفت‌انگیز در شعر جدید ایران، و نه در شعر خانلری و توللی و حمیدی، اهمیت شعری پیدا کرده بود. یعنی نادرپور هم با رقبا دعوا می‌کرد و هم از آنها می‌آموخت که چگونه زبان شعرش را از فصاحت قراردادی دور کند و به حدی از واقعیت گرایی زبانشناختی برساند.

می‌توان راجع به استعدادهای شاعری متفاوت نیز حرف زد: مثلاً استعداد شاملو و استعداد نادرپور. بررسی این دو استعداد بلافاصله موضوع زبان را در مرکز توجه ما قرار می‌دهد. استعداد شاملو در به‌کارگرفتن زبان معاصر بود، با استفاده از نثر کهن، که آن نیز، در زمان خود کاربردی ویژه و غیر شعری



داشت؛ و استعداد ادبی نادرپور در به‌کارگرفتن زبان ادبی کهن بود، به‌ویژه زبان حافظ، با استفاده از زبانی که در شعر معاصر و در زبان معاصر قابل اعتلا به سطح شعر فاخر بود. طبیعی است که در چنین شعری، آن بخش از شعر نیما و نیمایی می‌توانست جا داشته باشد که با آن سطح شعر فاخر جور در می‌آمد. نادرپور باید در چارچوب شعر خود، حریم زبان ادبی را به سود زبان واقعی و یا واقعیت‌گرایی زبانشناختی می‌شکست. ولی نادرپور، مدام به آن زبان واقعی نزدیک و از آن دور می‌شد؛ و یا در چارچوب زبان فاخر شعری، به سوی «واقعیت‌گرایی زبانشناختی» یا می‌آمد و یا از آن دور می‌شد. گاهی از ترکیب این دو زبان شعر بدیعی به‌وجود می‌آمد. در واقع گاهی نادرپور به آن حسرت خوانندهٔ رمانتیک که از عصر خود به سوی زبان شعر می‌گریخت، با امروزی کردن آن زبان گذشته، پاسخ تسکین‌بخشی می‌داد؛ و حقیقت این است که چنان‌که خواهیم دید ـ ویژگی بخشی از شعر فروغ نیز، در دوره‌های آخر زندگی او، در ترکیبی از رمانتیسم و لیریسم، که نادرپور نیز با آن همسایگی داشت، تعیین می‌شد. بخشی از محبوبیت عظیم فرخزاد در تلفیق متعادل و زیبای رمانتیسم زنانه و تغزل زنانه نهفته بود، و البته هرقدر سهم تغزل زنانه قوی‌تر می‌شد، شعر زیباتر و بدیع‌تر جلوه می‌کرد.

نادرپور ویژگی دیگری نیز داشت، و آن اینکه فصاحت عام شعری او در خدمت ارتباط عام مخاطب‌ها با شعر نو قرار گرفته بود. یعنی شعر نادرپور یکی از پل‌های قابل اعتماد به‌سوی شعر نو بود. مخاطب‌ها از طریق این شعر به سوی بخش‌های دیگر شعر نو که پیچیده‌تر بود حرکت می‌کردند، و وقتی عده‌ای به پیچیدگی زبان نیما و یا بی‌وزن بودن شعر شاملو، و یا پیچیدگی فرم شاعران دیگر ایراد می‌گرفتند، بلافاصله نمونهٔ رضایت‌بخش شعر نادرپور به آنها ارائه می‌شد: صدای شعری نادرپور در ساکت کردن مخالفان شعر نو، و جلب آنها به‌سوی شعر جدید، جزو مؤثرترین حربه‌ها بود. درواقع نادرپور تبدیل به نوعی شاعر "Popular" به‌هر دو معنای کلمه تبدیل شده بود؛ یکی شاعر «محبوب»، با تمام محسنات و معایب آن شاعر «محبوب»؛ و دیگری شاعری «مردم‌پسند»، باز با تمام محسنات و معایب شاعر «مردم‌پسند». ایراد موقعی پیدا می‌شد که نادرپور گاهی برای ارضای این انتظاراتِ محبوبیت و مردم‌پسندی، شعر را تا سطحِ پسند مردم پایین می‌آورد، و این به‌معنای پشت کردن به قدرت کشف شاعرانه و تجربه کردن با ناشناخته‌ها هم در زبان و هم در روان شاعر بود.

۱۰ ـ در چند سال آغازین دههٔ چهل، سایه‌های مهیب شاعران شهیر اجازه نمی‌داد که افراد نسل جدید شاعران ایران قد برکشند و شهرتی درخور لیاقت‌هایشان پیدا کنند. مجلات هفتگی نیز که به‌دنبال تیراژ بودند، بی‌آنکه حس تمیزی بر کارشان ناظر باشد، به‌تصور عوامانه‌ای که از شاعر در ذهن مردم پیدا شده بود دامن می‌زدند. در هشت سال بعد از بیست و هشت مرداد اصول تمیز شاعر جدی از شاعر معمولی مخدوش بود. در واقع اصولی وجود نداشت. و آنچه پیش از سال ۳۲ وجود داشت، مبتنی بر نگرش محتواگرایانه به شعر بود، و محتوا عبارت بود از استنتاج اجتماعی که خواننده یا منتقدِ روی‌هم حزبی از شعر می‌کرد. حرف و سخن خود نیما، جز در یکی دو مورد استثنایی، در حوزهٔ نقد و انتقاد و تعریف شعر و هارمونی و غیره، با بی‌اعتنایی روبرو شده بود. نیما در حوزهٔ شعر نسلی را تربیت کرده بود که بر تارک آنها شعر شاملو و اخوان می‌درخشید. ولی در حوزهٔ توضیح چم و خم شعر و شاعری و نقد و انتقاد هنوز چیز مستمر و پیگیری وجود نداشت. هنوز عده‌ای فکر می‌کردند که هم توللی نوست و هم نیما؛ هم سایه نوست و هم اخوان. ولی بطور کلی در مقطع چهل کفهٔ محبوبیت جناح محافظه‌کار شاعران جدید، توللی،‌مشیری، سایه، و فرخزاد سه کتاب اول و نادرپور حول و حوش «سرمهٔ خورشید»، بر کفهٔ رادیکال آن، یعنی نیما، شاملو، و اخوان سنگینی می‌کرد. وقتی که فرخزاد شروع به چاپ شعرهایی متفاوت از شعرهای سه کتاب اولش کرد، بسیاری از کسانی که قبلاً از او حمایت کرده بودند، حمایت خود را از او پس گرفتند. فرخزاد شهرت کاذب سه کتاب اول را عملاً به‌خطر انداخت، و با شجاعت تمام دست به کشف مجدد خود زد، و شهرتی از نوعی دیگر، از نوعی واقعی و شایسته، پیدا کرد که ضمن اینکه راه را برای شعر جدیدی از



نوعی دیگر بروی همهٔ شاعران زن ایران می‌گشود، به «عصیان» و «اسیر» و «دیوار»، معنای واقعی‌تری نیز می‌بخشید، چرا که تنها وقتی که آن سه کتاب در سایهٔ دو کتاب بعدی دیده می‌شدند، مفهومی مبارزه‌جویانه و آشتی‌ناپذیر با مقررات و قوانین دست و پاگیر اجتماعی پیدا می‌کردند. سرسختی فرخزاد در ادامهٔ راه جدیدی که انتخاب کرد بود، نه‌تنها حاکی از دل و جرأتی واقعی و ارزشمند بود، بلکه راهی پیش پای دیگران نیز می‌گذاشت، و آن این‌که شعر باید عمیقاً از درون آدم، از آن درون دردمند آدم، از سرنوشت آن درون در کنار درون‌های دیگر سخن بگوید، و شعر، لفظ قلم و قلمفرسایی، و داد و بیداد و قال و مقال الکی نیست، بلکه بیان عمیق‌ترین دردها و آرزوها و عشق آدمی است. وقتی که تیزهوشی و دردمندی توأمان در وجود یک شاعر پیدا می‌شود، آنچه به‌دست می‌آید، به اعجاز شباهت دارد. فرخزاد سنت را نمی‌شناخت؛ جهان فرهنگ معاصر را نمی‌شناخت؛ ولی در جامعهٔ مردسالار شدیداً تحقیر شده بود، و هیچ‌چیز بدتر از درد تحقیر نیست؛ و آدم تیزهوش، تحقیر و درد را تحویل می‌گیرد و اگر ذهن خلاق داشته باشد، شاهکار تحویل می‌دهد.

در همان چند سال آغازین دههٔ چهل، صاحب این قلم وظیفهٔ خود دانست که با یک سلسله نوشته‌های به‌سرعت قلمی شده از آن سایه‌های مهیب، درست در میدان عمل خود آن سایه‌ها، و برای عبرت هم‌نسلان خود و جامعه، مهابت‌زدایی کند. این روند مهابت‌زدایی، یک یا چند عمل بی‌در و پیکر و بی برنامه و بی‌هدف نبود. فکر داشت، چارچوب فکری داشت، تئوری داشت و برای بیان اینها زبان تند و تیز و مبارزه‌جو داشت. صاحب این قلم در جایی دیگر به توضیح دلایل خصوصی این مبارزه پرداخته است، و در این‌جا نمی‌خواهد آن مسایل را تکرار کند. ولی هدف اصلی این بود که کم و کیف و ماهیت آن سایه‌ها معلوم شود، و حاصل چنین کوششی پیدا شدن نوعی واقعیت‌گرایی انتقادی بود که البته با واقعیت‌گرایی به‌عنوان مکتب ادبی فرق‌های اساسی داشت. غرض از واقعیت‌گرایی انتقادی این بود که موضوع مورد بحث، خواه تئوری شعر، خواه یک شعر، خواه مجموعهٔ شعرهای یک شاعر، و یا تئوری رمان، یک رمان، یا مجموعهٔ قصه‌های کوتاه و بلند یک رمان‌نویس، و یا مجموعهٔ عقاید یک آدم، یا گروهی از آدم‌ها، بطور کامل و عمیق، از هر جهت ممکن بررسی شده، و ماهیت آن، ساختار آن، سطح زیبا شناختی آن روشن شود. آن موضوع مورد بحث، ادبیات معاصر بود که واقعیت داشت و درست در برابر چشم همهٔ مخاطبان نوشته می‌شد، چاپ می‌شد و در دسترس قرار می‌گرفت: بررسی واقعی موجودی واقعی، و بردن آن چیز واقعی به یک آزمایشگاه واقعی، و روشن کردن درون و برون، زیر و رو، و ته و توی آن. در حوزهٔ شعر، غرض این بود که روشن شود با درنظر گرفتن تئوری، هدف، چارچوب، تاریخ، اجتماع، تاریخ ادب معاصر، هم ایران و هم جهان، کدام شاعر بهترین شعرها را گفته است. بت‌هایی که بسیاری از شعرای آن دوران از خود ساخته بودند، برای صاحب این قلم مطرح نبودند. آن بت‌ها درون تعدادی از این شاعران تا لحظهٔ مرگ آنها ماندند و هنوز درون برخی از زنده‌هاشان نفس می‌کشند و با سنگینی سربینشان، آنان را از تحرک بازمی‌دارند. ولی هدف، شکستن آن بت‌ها در ذهن خواننده و مخاطب و افراد نسل جوانی بود که باید از سینه‌زدن در پشت سر این بت‌ها دست برمی‌داشتند تا شایستگی‌های واقعی آدم‌های شایسته، و شایستگی‌های خود نسل جوان را کشف می‌کردند. و درواقع، چنین هم شد. نقد ادبی به‌عنوان مدافع و محافظ واقعیت استعدادها و واقعیت شعرهای زیبا، قدم به عرصهٔ هستی گذاشت؛ و به هستی خود ادامه داد؛ و هنوز هم با تکیه بر اصول به هستی خود ادامه می‌دهد. چرا که مجبور است بر اصول تکیه کند؛ به‌دلیل این‌که در هر عصری، در صورتی که جدی باشیم، باید به اصل داشتن اصول رجعت کنیم؛ البته در صورتی‌که اهلیت انتقادی و اهلیت تأکید بر اصول را داشته باشیم. آن مقطع دهٔ چهل، آن چند سال آغازین دهٔ چهل برای ما اهمیت اساسی دارد. گرچه اصول دگرگون می‌شوند، ولی اصل داشتن اصول در هر عصری دگرگونی‌پذیر نیست.

۱۱ — در خود نیما قدرت رسیدن به گوش و هوش مردم، در ابتدا چندان قوی نبود. مخاطب فنی شعر نیما، شاعرها بودند و شعرخوان‌های تیزهوش؛ ولی نه هر کسی. برعکس، در شعر شاملو، اخوان، فرخزاد و نادرپور، توان رسیدن به مخاطبان وسیع‌تر، بیش از نیما بود. هریک از آن چهار شاعر، از راه‌های غیرمستقیم به نیما رسیده بودند. شاملو از قطعات ادبی کم ارزش «آهنگ‌های گمشده»، خود را به‌زحمت بالا کشیده بود و پس از عبور از حوزهٔ شعر سراسر سیاسی، به نیما رسیده، و بعد از خلال تجربهٔ او عبور کرده، دیگرباره به خود رسیده بود. اخوان، غزل و قصیدهٔ خراسانی به‌دست راهی یوش شده بود. فرخزاد سه کتاب غیر نیمایی حمیدی‌وار در پشت سر داشت. نادرپور باچارپاره‌سازی به شاخصیت خود دست یافته بود. ولی آتشی، رؤیایی، آزاد، نیستانی، براهنی، سپانلو و دیگران، مستقیماً از تجربهٔ تجدد، و درواقع تجدد نیمایی، شروع کرده بودند. فرق هست بین رؤیایی و مفتون امینی. رؤیایی از آغاز متجدد بود. مفتون امینی اول غزل و قصیده و مثنوی می‌گفت، بعد به‌طرف شعر نیمایی آمد، و بعد به‌طرف شعر بی‌وزن رفت. رؤیایی بی‌آنکه به‌طرف شعر بی‌وزن رفته باشد، از همان آغاز تا به امروز مدرن مانده است. قضاوتی از این دست قضاوتی ماهوی است و نه زیباشناختی. به‌دنبال این نیستیم که کدام یک بهتر شعر گفته است. احمدی از آغاز جدید بود. گرچه تحت تأثیر مستقیم شعر نیمایی نبود. مدرن بودن از همان آغاز خطر کردن بسیار بزرگی است. فنون بلاغت کهن به‌درد بررسی شعر او نمی‌خورد. مدرنیسم مخالف قلمفرسایی است. شعر را از ادبیات جدا می‌داند، و به‌طور کلی شاعر مدرن کسی است که مشغول کار خویش است و مخاطب صمیمی فنی است که تنها خود معیارها و اصول آن را می‌شناسد، و یا آدم‌هایی از نوع او آنها را می‌شناسند. به‌همین دلیل هیچ‌کدام از شاعران مهم نسلی که در مقطع چرخش دههٔ چهل شروع به چاپ شعر کردند، در سال‌های بلافصل آن مقطع، به آن درجه از شهرت شاعری که شاملو، اخوان، فرخزاد و نادرپور، ــ یعنی جدی‌ترین شاعران حد فاصل نیما و شاعران نسل بعدی ــ رسیده بودند، نرسیدند و در سال‌های بعد، برخی از آنها با نوشتن چیزهای دیگر به‌آن درجه از آوازه و شهرت که آن چهار نفر رسیده بودند، رسیدند. ولی دو نکته روشن بود. یکی این‌که این شاعران سرنوشتی شبیه سرنوشت نیما داشتند. یعنی هرکدام به‌دنبال ساختن زبان و بیان مستقل ــ بدون سابقهٔ ادبی ــ در ساحت مدرنیسم بودند؛ و ثانیاً مدرنیسمی از این دست فضای شعر را وسعت می‌بخشد، ولی خود آن شاعران را، تنها از طریق این نوع شعر، به شهرت افسانه‌ای نمی‌رساند. شعر این شاعران، حتی پیش پاره‌ای از منتقدان جدی، موقعی پذیرفته شد که تعداد بیشماری از شعرخوانان، شعر این شاعران را خوش‌ساخت‌تر، پرمحتواتر، جدی‌تر و غیر تقلیدی‌تر یافته بودند و فضای منقلب‌تر بر روحیهٔ انقلاب شعری این شاعران، بیش از شعر شاعران بلافاصله پس از نیما صحه می‌گذاشت.

۱۲ — سرنوشت صاحب این قلم نیز در آن سال‌ها مطرح بود. او در حوزهٔ شاعری، خود را متعلق به نسل بعدی، یعنی نسل آتشی و رؤیایی، می‌دانست و با اعضای نسل خود در ساختن و پرداختن آن نسل شرکت داشت. این تعلق به نسلی درگیر با خود، و درگیر با نسل قبلی و نسل‌های آیندهٔ شعری، او را درست در وسط گود ادبیات انداخته بود. ولی بیشترین برخورد و درگیری هر شاعر و نویسنده و منتقدی در ابتدا با افراد خود آن نسل است. به‌همین دلیل او نمی‌توانست در آن‌زمان از نسل خود به حد کافی فاصله بگیرد تا راجع به افراد برجستهٔ آن داوری نهایی بکند. آنها نیز نمی‌توانستند از او به‌حد کافی فاصله بگیرند تا راجع به او داوری منصفانه داشته باشند. گرچه در آن زمان، دقیقاً گفته نمی‌شد که این بخش از یک بحث شعری، تئوریک، و آن بخش، تحلیلی، توصیفی و نقد و انتقادی است، ولی درگیری جدی تئوریک و انتقادی توأمان، با افراد نسل خود صاحب این قلم و نسل قبل از او، نشان می‌داد که او به شاعران هم‌سن و سال خود توجهی را دارد که به شعر حاشیه‌ای نسل قبلی و شعر حاشیه‌ای نسل خود ندارد. مثلاً ضربهٔ کاری بر شعر توللی و توللی‌وارها ضرورت کامل داشت. نسل جوان باید به‌خود می‌آمد و در برابر عقب‌ماندگی شکل و محتوای این نوع شعر و جهان‌بینی ارتجاعی حاکم بر آن

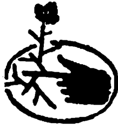


موضع می‌گرفت. مسئله این بود که توللی حاضر نشده بود زحمت بکشد و جهان را یاد بگیرد، و به‌همین دلیل، چون غره به استعداد ادب کلاسیک خود بود و از تازگی، تجدد، مدرنیسم، انقلاب اجتماعی و تاریخی و فرهنگی سر درنمی‌آورد و یا از این قبیل امور وحشت داشت، و حتی در برابر آنها موضع گرفته بود، ناگهان برگشت و به مداحی امیراسدالله علم پرداخت؛ ارتدادی که هیچ شاعر متجددی، پیش از او مرتکب نشده بود. درواقع توللی به اصل ارتجاعی خود رجعت می‌کرد.

صاحب این قلم در سال ۴۲، در بازگشت از شیراز در هواپیما، کتابی را که روز قبل، توللی به او هدیه کرده بود، باز کرد و شعرها را خواند، و در همان آسمان بین شیراز و تهران تصمیم گرفت که در اولین فرصت مقاله‌ای در رد محتویات این کتاب بنویسد. این مقاله دو سه سال بعد، تحت عنوان «نماز میت بر جسد رمانتیسم» نوشته و چاپ شد. مقوله‌ای که در نظام اصطلاحات ادبی صاحب این قلم، بعدها «واقعیت‌گرایی زیبانشناختی» خوانده شد، در آن زمان به‌صورت عملی در حق شعر توللی و امثال او به‌کار گرفته شده بود. صاحب این قلم، مقدمهٔ آن را شش بار نوشت تا سرانجام توانست واقعیت زندگی دوران جوانی نسل خود را در برابر بی‌واقعیتی شعر و زبان توللی و توللی‌وارها قرار دهد. آن مقاله از نوعی بود که سال‌ها پیش از نگارش آن، شاعران سوررئالیست فرانسه، هنگام مرگ «آناتول فرانس» با هم نوشته، امضا کرده، به‌عنوان پایان عصر زبان تفاخر نوعی نئوکلاسیسم فرانسوی، گویا بر سر خاک او خوانده بودند. آن ضربهٔ کاری بر مستعدترین شاعر نیمدار دو سه دهه ضرورت داشت. غرض، اعلام مرگ یک شیوهٔ منحط بود، و به رقص درآوردن شادمانهٔ استخوان‌های رنجور روانشاد نیما یوشیج در برابر نسل جوان، تا ترس جوان از این خلایق به‌ظاهر غول‌آسا بریزد؛ تااو با اعتماد به‌نفس بیشتری به‌کار خود ادامه دهد.

هر نسلی، اگر می‌خواهد شایستهٔ نام خود باشد، باید با حس اعتماد به‌نفس، با نوعی روحیهٔ ابتهاج، نوعی حرارت و شور درونی متکی بر امکانات و استعدادهای مشترک ذاتی، دست به قلم ببرد، وگرنه در سایهٔ غول‌های تثبیت شدهٔ نسل پیش از خود، پیش از آن‌که سربلند کند، به خاک خواهد افتاد.

ضربهٔ کاری بر شعر سیاوش کسرایی نیز ضرورت کامل داشت ــ و نویسندهٔ حاضر، هنوز هم بر سر حرف خود در سال ۴۵ راجع‌به شعر این شاعر ایستاده است. کسرایی و امثال او، هدفی را از بیرون شعر بر شعر تحمیل می‌کردند و بر اساس همین تصور ایدئولوژیکی از شعر، از قافلهٔ شعر واقعی ایران عقب ماندند. البته دیگرانی هم بودند که از بیرون شعر بر شعر تحمیل ایدئولوژی می‌کردند و تعارض این قلم با آنها نیز برقرار بود، ولی در برخورد با کسرایی و شاعران و نویسندگان حزبی که آنها بدان تعلق داشتند، این مشکل پیوسته وجود داشت که منتقد باید پیه انواع اتهامات را بر تن خود بمالد تا ایرادی کوچک بر شعرها و سایر آثار قلمی آنها بگیرد. کمترین آنها این بود که با حفظ قیافهٔ ظاهرالصلاح شایع می‌کردند که منتقد یا ایرادگیرنده حتماً «ساواکی» است. البته اگر یکی مثل صاحب این قلم، تصمیم می‌گرفت اشاراتی بسیار گذرا بر اشکالات وزنی «آرش کمانگیر» و زبان آن بگیرد، نیروهای شایعه‌پرداز آستین‌ها را از این هم بالاتر می‌زدند و چنین قلمداد می‌کردند که پنتاگون و سیا و موساد می‌خواهند آن حزب، حزب مادر آن، شوروی و اقمار آن را با همین چند ایراد از میان بردارند. صاحب این قلم راجع‌به این مسایل در ابتدا بکلی معصوم بود و نمی‌دانست که وقتی علیه «آرش کمانگیر» مطلبی نوشت، عملاً دست به اجانب و امپریالیسم داده است؛ و وقتی که در دعوای «کاخ جوانان» و «مربع مرگ» کوشید «نادرپور» را که به تشویق دو شاعر حزبی آن روزگار به «کاخ جوانان» شاه رفته بود، از آنها جدا کند، نمی‌دانست که دشمنی آن حزب را تا پایان عمر برای خود خریده است. مسئله این است که آن حزب، با در اختیار داشتن دو سه شاعر کم استعداد و چند قصه نویس مستعد، و یکی دو نقد نویس عقب‌مانده، بیشتر عقب‌ماندگی سیاسی و هنری خود را به رخ می‌کشید و بر کشوری که تحت خفقان وحشی شاهانه دست و پا می‌زد، یک قوز



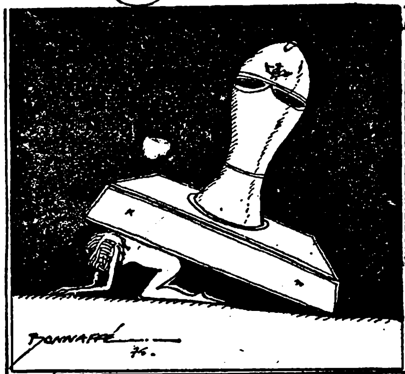
بالاتوز «ژدانفی» می‌تراشید، و درواقع با چیدن تمهیداتی از این دست، دمار از روزگار نویسندهٔ بومی و مستقل و عاصی و انقلابی ــو اتفاقاً «چپی» آن روزگار درمی‌آورد، و به نام «اردوگاه» سوسیالیسم چشم‌بندی بر سوسیالیسم واقعی می‌زد و نیز چشم‌بندی بر سراسر معرفت‌هایی که در خود ایران و در سراسر جهان آموختنی بودند تا نسل جوان به تعهد دانش یافتن خود و فرزانه شدن بر بی‌فرزانگی‌ها جامهٔ عمل بپوشاند. صاحب این قلم، وقتی که علیه شعر کسرایی مطلب نوشت نمی‌دانست که چه روحیهٔ مافیایی شومی در ساختار و ذات «ژدانفیسم» نهفته است و چگونه این ژدانفیسم، کینهٔ شخصیت ادبی و حتی شهرت آیندهٔ او را به‌دل گرفته است، به‌دلیل این‌که حضرات استالینیست هرگز این خطاها را بر او نبخشودند و شب و روز پس از گذشت آن سال‌ها علیه او توطئه کردند و هنوز هم می‌کنند. غافل از این‌که به تصدیق شعری که اخیراً از کسرایی در مجلهٔ «آدینه» چاپ شد، وقتی که او فریاد آن دریا را می‌زد، در پشت سرش آن دریا در حال خشکیدن بود. خوب! اگر ما در آن زمان، خشکیدن آن دریا را دیدیم و خشکیدن شما را هم به‌علت دل بستن بی‌جهت و بی‌دلیل به آن گوشزد کردیم، آیا باید شما همسایهٔ دیوار به دیوار خانهٔ خود را جاسوس اجنبی قلمداد می‌کردید؟ ولی مسئله در مورد کسرایی دقیقاً همان است که صاحب این قلم در همان اواسط دههٔ چهل گفته است: شاعری متوسط. حساب شعر خوب، رمان خوب، نوشتهٔ خوب، از حساب حزب، هر حزبی، جداست؛ و به‌طور کلی، ادبیاتی که تابع ایدئولوژی باشد، نهایتاً به‌خود خیانت خواهد کرد، یا خود را خیانت شده خواهد یافت. تجربهٔ تلخ ادبیات رسمی شوروی، و تجربهٔ تلخ ادبیات منبعث از استالینیسم، پیش روی ماست. شاعر و نویسنده، نَفَسی آزاد دارند، و در صورتی‌که نَفَس واقعاً متعلق به شاعر و نویسنده‌ای درجه یک باشد، هرگز آن را در ایدئولوژی نمی‌توان محبوس کرد. آن نَفَس داغ، ایدئولوژی را به سود هنر خرد می‌کند، چرا که هنر، از همان ابتدای بشریت، بالاتر از همهٔ ایدئولوژی‌ها عمل کرده است، و ایدئولوژی، پیوسته به‌دنبال کانالیزه کردن آن بوده‌اند، و همیشه فقط استعدادهای متوسط را به‌سوی خود جلب کرده‌اند. استعدادهای درجه یک پرچم مستقل هنر را به دوش گرفته‌اند. هنر در جهتی رفته است در نقطهٔ مقابل سانسور سقراطی و افلاطونی، چه رسد به سانسور استالینی و ژدانفی.

اگرچه این قبیل برخوردها، در آن سال‌ها، با افرادی از نسل گذشته پیش آمد، ولی صاحب این قلم، با افراد نسل خود، به‌ویژه زبده‌ترین آنها ــرؤیایی و آتشی ــ معتقد به نوعی «دیالوگ» شرافتمندانه بود، حتی اگر در پاره‌ای موارد این «دیالوگ» تبدیل به برخوردهای عصبی می‌شد. طبیعی است که «دیالوگ» با کسی می‌تواند باشد که تأثیر می‌پذیرد و تأثیر می‌گذارد؛ و این نوع «دیالوگ» را فقط می‌شد با کسی برقرار کرد که از نسل قبلی به عصر نسل او رسیده بودند، و در صحنه، حی و حاضر، نفس می‌کشیدند؛ و یا می‌شد آن را با کسی برقرار کرد که از نسل خود آدم باشد، و هنگام شکل‌گیری ذهن و جهان‌بینی یک نسل در «دیالوگ»، ولو «دیالوگ» تند و تیز، شرکت کند. بخش اعظم «جدال‌ها»، با توهمات رسوب کرده در ذهن مردم و بت‌های شعری بود، و بخش اعظم «جدل‌ها»، و گفت‌و گوها با نسل خود نویسنده. گرچه شهرت هرگز معیار نیست؛ ولی خود بودن و بین مردم بودن و حفظ ویژگی‌های هنری و شعری و نویسندگی در شهرت شاعری، یک موضوع است؛ و ساده گرفتن کار هنری و شعری، رشوه دادن به ساده‌اندیشی عوامانه و عامیانه برای گشودن قلب مردم و تسخیر آن، موضوعی دیگر. هرگز نمی‌توان هم به جهان‌بینی نخستین اعتقاد داشت و هم «جهان‌بینی» دوم را به‌عنوان یک اصل موجود پذیرفت. قرار نیست شعر تا سطح عوام پایین برود؛ قرار است عوام تربیت شوند، و راه تربیت عوام، اول باسواد کردن آنهاست؛ و بعد با فرهنگ کردن آنها؛ و می‌توان آنها را آموزش شعری هم داد، طوری‌که قدرت درک شعر واقعی را هم پیدا کنند. رشوه‌دادن به بیسوادی شعری عوام، بدترین نوع عوام‌فریبی است. این بیسوادی سطوح مختلف دارد. عده‌ای بیسوادان بورژوازی را هدف می‌گیرند، مثل توللی و مشیری؛ و عده‌ای دیگر بیسوادی مردم فقیر را هدف می‌گیرند. و به هرحال، هر دو عوام‌فریب‌اند. به‌دلیل این‌که هر دو طبقه عوام‌الناس خود را دارند. و اگر مردم بیسواد را فریب می‌توان داد، و اگر بورژوازی بیسواد را هم می‌توان فریب داد، شاعر آنها، درواقع



«عوام‌الشعرا»ست.

از این بابت، لازم است به موقعیت فریدون مشیری اشاره شود. فریدون مشیری در طول چهل سال گذشته، شاعر معروفی بوده است. ولی راقم این سطور مجبور است به‌صراحت این نکته را بگوید که آن‌چه او در اواسط دههٔ چهل راجع به شعر مشیری گفته است، دربارهٔ شعر مشیری، بطور کلی، حتی امروز هم صادق است. مشیری شخصاً آدمی صمیمی و دوست‌داشتنی است؛ ولی شاعر کسی است که موقع شعر گفتن، تخیل و تفکر هم به‌کار ببرد، و این به‌کارگیری تخیل و تفکر موقع شعر گفتن حس شود؛ یعنی شعر حسی باشد، نه احساساتی. و حسی بودن با احساساتی شدن فرق می‌کند. حتی اگر مشیری، تحت تأثیر نقد ادبی آن دوران، درکنار شعر به‌اصطلاح تغزلی مشیری‌وار، و نه شعر تغزلی حسی، به‌سوی شعر اجتماعی هم آمده باشد، صورت قضیه هنوز هم فرقی نکرده است. مسئله این است: نوع نگرش شاعر به هنر شعر چیست؟ آیا شعر او شعر است یا شعر نیست؟ از دو شاعر هم‌سن و سال، و هر دو معروف، راقم این سطور، در همان آغاز دههٔ چهل، شاملو را برگزید و مشیری را برنگزید. آن گزینش، تاریخ‌ساز بود؛ یکی به‌دلیل خود شاملو و خود مشیری، که اولی در ساختن آن تاریخ شعر از طریق نوع شعری که خود می‌گفت، مؤثر بود؛ و دومی نبود؛ و دیگری به‌دلیل این‌که تاریخ شعر این بیست تا سی سال گذشته، شاملو را برگزیده، مشیری را جا گذاشته است. برخلاف ادعای آقای مشیری، در یکی از مجلات «ادبی» طرفدار شعر عوام، نظر صاحب این قلم، سرمویی راجع به شعر او در طول این دو سه دهه عوض نشده است؛ حتی اگر مضمون شعر او تحت تأثیر نقدهای آن زمان صاحب این قلم دگرگون شده باشد. دگرگونی مضمون کافی نیست. «چه می‌گوییم» در شعر، به‌تنهایی مطرح نیست. شعر، مقاله نیست؛ «چگونه، آنچه را که می‌گوییم می‌گوییم» مطرح است. شعر جدید نوعی نگرش است؛ و چکیدهٔ این نگرش در تک‌تک کلمات شاعر تبلور می‌یابد. وقتی که شاعر جدید باشی، سراسر جهان، حتی هرچه در آن از عهد دقیانوس به این‌ور قدیمی بود، جدید می‌شود. این نگرش، گرچه گهگاه در سطری یا بیتی از کار یک شاعر معاصر دیده می‌شود ــو مشیری نیز از این قاعده مستثنی نیست ــ ولی تا زمانی که آن نگرش با جامعیت و شمول کامل، اثر را در خود غرق نکرده، و شاعر از درون، با حسی از آمیزش و آویزش با زبان، اثر را خلق نکرده، نمی‌توان او را شاعر معاصر و شاعر جدید خواند. این نکته در مورد شعر شاملو به‌صورتی، شعر فرخ‌زاد به‌صورتی دیگر، شعر احمدرضا احمدی، به‌صورتی دیگر، و شعر رؤیایی و آتشی به‌صور دیگر صادق است؛ ولی در مورد شعر توللی، مشیری، سایه و کسرایی، صادق نیست. در مورد توللی و کسرایی باید اضافه کنم که نقد ادبی جدی راجع به اینان، از اواسط دههٔ چهل تا به امروز، بر سر حرف صاحب این قلم توقف کرده است. به «سایه» کم پرداخته‌ام و در این نوشته، کمی به او خواهم پرداخت؛ به‌ویژه در ارتباط با شکل غزل، و در مقام مقایسه با غزلسرایی دیگر؛ ولی قبلاً باید مسائلی را که حیاتی‌تر است عنوان کنم تا بتوانم راحت‌تر به مقولات دیگر بپردازم. برای آن‌که نسل بی‌سن امروز و آینده راحت نفس بکشد و با وجدانی پاک و نو، و پر و شاد، به‌کار خود سر و سامان دهد، باید قاره‌های گمشدهٔ امکانات تجدد ادبی را از اعماق زمان ادبی خود بیرون بکشیم و در برابر او بگذاریم و به رؤیت ذهنیت او برسانیم. چرا که: زمان می‌گذرد.



روش ساختگرای تکوینی

در جامعه‌شناسی ادبیات[۱]

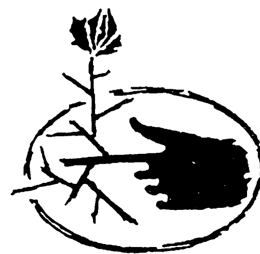
لوسین گلدمن

[...] بدیهی‌ترین نتیجه‌ی بحث‌های ما آن است که در جامعه‌شناسی فرهنگ به‌طور عام و در جامعه‌شناسی ادبیات به‌طور خاص دو جریان وجود دارد: یکی جریان معمول پوزیتیویستی که با هرگونه چشم‌انداز تاریخی مخالف است و دیگری ـ که خود نیز پیرو آن هستم ـ برخلاف جریان نخست، هرگونه تمایز میان جامعه‌شناسی و تاریخ را رد می‌کند. سیلبرمن[۲] و اسکارپیت[۳]، همیشه در برابر سخنرانی‌هایی که گرایش تاریخی داشتند، نظرگاهی مشترک را برمی‌گزیدند و ـ اولی به شیوه‌ای قاطع و دومی به نحوی اندک متفاوت ـ اعلام می‌کردند که چنین بررسی‌هایی ـ صرف‌نظر از مسأله‌ی صحت و اعتبارشان ـ به تاریخ ادبیات مربوط می‌شوند که علمی خاص است و هیچ وجه اشتراکی با جامعه‌شناسی ادبیات ندارد.

اما یکی از اصول بنیادین روش جامعه‌شناختیِ برگزیده‌ی من ـ و نیز کلیت اندیشه‌ی مارکسیستی ـ خصلت به‌تمامی یکتاانگار[۴] آن است با تأکید بر این امر که اثباتی بودن جامعه‌شناسی، در گرو تاریخی بودن آن است، و علمی و اثباتی بودن هر پژوهش تاریخی نیز در گرو جامعه‌شناختی بودن آن است. در واقع همان‌طور که پدیده‌های انسانی به پدیده‌های مجزای اجتماعی و تاریخی تقسیم نمی‌شوند، بررسی آنها در دو عرصه‌ی متمایز و در قالب دو علم متفاوت نیز ناممکن است. به‌همین سبب مطالعه‌ی پدیده‌های انسانی ـ با توجه به ساختار اساسی و واقعیت انضمامی[۵] آنها ـ مستلزم روشی است که به‌طور همزمان جامعه‌شناختی و تاریخی باشد.

البته پژوهش‌های مشخص و ابزارهای تحقیق، متعددند و ترتیب امور در عمل، از انعطافی به‌نسبت گسترده برخوردار است. به‌عنوان مثال در بسیاری از موارد بهتر است در مرحله‌ی معینی از پژوهش، الگوی ساختاری ایستایی[۶] برای تشریح حالت‌های تعادل در عرصه‌ی مورد بررسی، ارائه شود (مارکس نیز در کتاب سرمایه ـ که پیش از هر چیز، نشان‌دهنده‌ی چنین الگویی است ـ به همین کار پرداخته است). در چنین مواردی این الگو در حکم نوعی ابزار پژوهشِ مفهومی (نظری) است که به شرطی می‌تواند مهم و کارساز باشد که خصلت گذرای آن هیچ‌گاه فراموش نشود. خلاصه آن‌که، هر کوششی برای جدا ساختن جامعه‌شناسی از تاریخ، حاصلی جز دو علم انتزاعی و ابطال‌پذیر در بر ندارد.

در این‌جا اجازه می‌خواهم خاطره‌ای را بازگویی کنم که محدودیت‌های جامعه‌شناسی غیرتاریخی[۷] و محصور در پژوهش عوامل نامتغیر را به روشنی نشان می‌دهد: به‌هنگام برگزاری یک مجمع جامعه‌شناسی، شرکت‌کنندگانی که در یک کشور در حال توسعه، پژوهشی درباره‌ی برداشت‌های اعضای برخی از گروه‌های اجتماعی از هموطنانشان در دیگر گروه‌ها انجام داده بودند، نتایج آن را با جدیت تمام مطرح ساختند و در پایان از بابت کمی و کاستی نسبی نتایجشان، ابراز تأسف کردند و آن را به این امر نسبت دادند که واقعیت اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فکری کشور محل پژوهش آنان، به‌هنگام انجام تحقیق در اوج دگرگونی بوده است. باید بیفزایم که آن‌چه بیش از همه مایه‌ی شگفتی‌ام شد این بود که من اولین فردی بودم که یادآور شدم در چنین موردی، فقدان نتیجه را نباید به







واقعیتی که گویا برای کاوش علمی چندان مناسب نیست، نسبت داد، بلکه آن را باید حاصل خود اصل مجموعه‌ای از کارهایی دانست که به‌هنگام تشدید و تسریع فزاینده‌ی دگرگونی‌ها، به‌هر قیمتی در پی یافتن عوامل نامتغیر هستند. پژوهشی اجتماعی-تاریخی که نه برداشت‌های پایدار و همیشگی، بلکه ماهیت دگرگونی‌های برداشت‌های موجود و قوانین حاکم بر این دگرگونی‌ها را بررسی می‌کرد چه بسا ممکن بود به نتایجی بسیار پربار دست یابد. بنابراین روشن است که من در عین پذیرش سودمندی روش‌های ابداعی اسکارپیت، آنها را به‌شرطی در حقیقت با اهمیت می‌دانم که:

الف) کاربردشان به پخش و پذیرش آثار ادبی محدود نگردد، بلکه آفرینش ادبی را نیز در بر گیرند و

ب) داده‌ی عینی و الگوهای ایستا را در تحلیل اثباتی قوانین دگرگونی و تحول، جای دهند.

در جریان این مجمع، عده‌ای و به‌ویژه سیلبرمن بر من خرده گرفتند که در آثارم، اندیشه‌ها یا ارزش‌های پیش ساخته را مبنا قرار می‌دهم. این البته نکته‌ای درست است اما به‌نظر من خرده‌گیری بسیار کم اهمیتی است زیرا که یکی از اصول مسلّم و بنیادین هر اندیشه‌ی دیالکتیکی آن است که در علوم انسانی، همه‌ی پژوهش‌ها به‌طور ضمنی یا آشکار، برخی از موضع‌گیری‌ها و ارزش‌گذاری‌های آغازین و مقدماتی و نه‌پیشینی[8] را مبنا قرار می‌دهند.

در این مورد من با اسکارپیت موافق بودم که گفت پژوهشگر باید هرچه بیشتر عینیت‌نگر باشد (البته ناگفته نماند که به‌نظر من او می‌پنداشت که به تکرار شکل معدل‌تری از نظرگاه سیلبرمن می‌پردازد، حال آن‌که درواقع، نظریاتی به‌کلی متفاوت را بیان می‌کرد). درواقع همگان می‌توانند دریابند که اگرچه همواره و در هر لحظه، عینیت تام، از لحاظ ساختاری، دسترس‌ناپذیر است، برای پژوهشگر، ضرورت بیشترین عینیت، اهمیت کامل دارد. ما همیشه بر مبنای برخی از ارزش‌ها به اندیشه می‌پردازیم و این امر البته در مورد هر پژوهشی، معتبر است، زیرا که پژوهشگر هنگامی که کار خویش را آغاز می‌کند، عضوی از یک جامعه است و موضوع تحقیق خود را برمبنای معیارها، باورها و فرضیه‌های آشکار و ضمنی برمی‌گزیند. به‌همین سبب به‌گمان من با استناد به‌همین ضرورتِ بیشترین عینیت که اسکارپیت بیان کرده است باید از پیروی سیلبرمن سر باز زد، زیرا که به‌طور مسلم نمی‌توان با تلاش برای نادیده گرفتن یا حتا پنهان داشتن فرضیه‌ها و ارزش‌های آغازین، به بیشترین عینیت دست یافت، اما در مقابل، گرایش به بیشترین عینیت مستلزم کوشش برای آگاهانه ساختن و آشکار کردن این ارزش‌هاست تا امکان سنجش آنها فراهم گردد و به‌ویژه پژوهشگر بتواند نگرشی هرچه بازتر را هم در برابر ایرادهای دیگر پژوهشگران و هم در برابر پدیده‌های مورد پژوهش ، حفظ کند. وانگهی هرگز نباید از یاد برد که در صورت ناسازگاری مستمر و پایدار نظریه و واقعیات، باید نه راه تحریف واقعیت‌ها، بلکه راه دگرگونی نظریه‌ها را برگزید.

با این‌همه همیشه باید به یاد داشت که اغلب گفتن این‌که بخش معینی از واقعیت یا قسمتی از یک اثر، ساختاری مستقل دارد و ممکن است موضوع پژوهش باشد، خود در حکم اتخاذ موضع است. در واقع این گفته بدان معناست که این قسمت، معنایی درونی دارد که ممکن است به‌طور تکوینی بررسی شود. اما تا هنگامی که استدلال‌های جدی در دفاع از چنین گفته‌ای در دست نیست، بهتر است که آن‌را همانند فرضیه‌ای نیازمند اثبات، عرضه کرد.

گفته شد که ساختگرایی تکوینی پیش از هرچیز، دیدگاهی به‌تمامی یکتاانگار است. درنتیجه همان‌گونه که با هرنوع جدایی تاریخ و جامعه‌شناسی مخالف است، جدایی قاطع قوانین بنیادینِ حاکم بر رفتار آفرینشگران در عرصه‌ی فرهنگ و قوانین حاکم بر رفتار روزانه‌ی همه‌ی افراد در زندگی اجتماعی و اقتصادی را نیز نمی‌تواند بپذیرد. این قوانین که موجودیت عینی دارند (و یکی از وظایف جامعه‌شناسی، نشان دادن آنهاست) هم در مورد فعالیت کارگر، پیشه‌ور یا بازرگان به‌هنگام انجام کار یا در زندگی خانوادگیشان صادق است و هم در مورد راسین یا کلودل[9] به‌هنگام نوشتن آثارشان. البته در درون چارچوبی که عام‌ترین قوانین معین کرده‌اند، خصوصیات و قوانین ویژه‌ای، مختص رفتار گروه‌های اجتماعی خاص وجود دارد و بی‌تردید این تخصیص را می‌توان بی‌نهایت ادامه داد. با این‌همه به‌نظر من نکته‌ی بسیار مهم آن است که نخست قوانین عام رفتار، تعیین شوند تا بعد بتوان دید که بر مبنای آنها، جایگاه خاص آفرینش فرهنگی و به‌ویژه آفرینش ادبی در مجموع زندگی اجتماعی تا چه حد تبیین‌پذیر است.

در این‌جا باید جمله‌ی معترضه‌ای بیان کنم. به‌نظر من، کوشش برای درک آفرینش فرهنگی، مجزا از

مجموعه‌ی زندگی در جامعه‌ای که بستر این آفرینش است همان‌قدر بیهوده است که بکوشیم نه به‌طور موقت و به اقتضای تحلیل، بلکه به شیوه‌ای بنیادین و پایدار، واژه را از جمله یا جمله را از گفتار، بیرون کشیم. نپذیرفتن چنین امری مستلزم پذیرفتن آن است که بررسی درست گفتار، از طریق جدا کردن آن از فرد گوینده یا جدا کردن گوینده از روابط اجتماعی- تاریخیِ پیرامون او، ناممکن است. بنابراین هرگونه دوگانگی یا چندگانگی قاطع یا حتا نیمه قاطع در شیوه‌ی نگرش به عرصه‌های متفاوتِ رفتار انسانی به‌نظر من ابطال‌پذیر و پیشاپیش محکوم به آن است که به تصویری ناقص و ناساز از این واقعیت بینجامد.

حال به موضوع آغاز سخن برمی‌گردم. مبنای پژوهش ساختاری- تکوینی در عرصه‌ی آفرینش فرهنگی، این فرضیه است که همه‌ی رفتارهای انسانی دارای ویژگی عامی هستند، آن ویژگی که باید بتواند خصلت ممتاز برخی از رفتارها را که ما به‌سبب همین امتیاز، آنها را فرهنگی می‌نامیم، توضیح دهد (البته این خصلت ممتاز را درواقع نه فرد منتقد، بلکه جوامع پرورنده‌ی این رفتارها، قایلند). به‌نظر من این ویژگی، همان است که مبانی هر اندیشه‌ی دیالکتیکی را تشکیل می‌دهد: اینکه رفتارهای انسانی، معنادار[10] هستند یا بدین سو گرایش دارند. هر بار که انسان به عمل می‌پردازد، با این وضعیت مواجه است که کاری را انجام دهد یا مسأله‌ای را حل کند و می‌کوشد با رفتارش جهان پیرامون خویش را چنان دگرگون سازد که پاسخی معنادار برای مسأله‌ی طرح شده، به‌دست آورد. به‌علاوه، انسان ــ هر چند بسیار به‌ندرت موفق می‌شود ــ بر آن است که میان پرسش‌های متفاوتی که به مسایل گوناگونِ رویاروی خویش داده است هماهنگی ایجاد کند، به‌عبارت دیگر همه‌ی انسان‌ها برآنند تا اندیشه، عاطفه و رفتارشان را به‌صورت یک ساختار معنادار و منسجم درآورند. در این چشم‌انداز، آفرینش فرهنگی در صورت‌های مختلف خود ــ اعم از دینی، فلسفی، هنری و البته ادبی ــ رفتاری ممتاز است، زیرا که در عرصه‌ای خاص، ساختاری به‌نسبت منسجم و معنادار را ایجاد می‌کند، بدین معنا که به هدفی نزدیک می‌شود که همه‌ی اعضای گروه اجتماعی معینی بدان گرایش دارند. به‌علاوه باید افزود که هر گروهی مورد نظر نیست[11]. در این جا مسایل کمی پیچیده‌تر می‌شوند و باید اندکی تأمل کنیم. تعلق فرد به هر گروه اجتماعی، بازتاب‌هایی بر اندیشه، احساس و رفتار او دارد و از آن‌جا که در هر جامعه‌ی فراگیری، هر فرد به گروه‌های اجتماعی به‌نسبت زیادی تعلق دارد، اندیشه، احساس و رفتارش در مجموع خود، آمیزه‌ای کمابیش فاقد انسجام را تشکیل می‌دهد. از همین‌رو، بررسی یک آگاهی فردی ــ به‌سبب خصلت یگانه و بسیار پیچیده‌ی آن ــ بی‌نهایت دشوار است. اما اگر از فرد به مجموعه‌ی گروه گذر کنیم و اگر این گروه به‌اندازه‌ی کافی، پرشمار باشد، تفاوت‌های فردیِ ناشی از تعلق هر فرد به دیگر گروه‌های اجتماعی از میان می‌رود (این گروه‌ها در مورد هر فردی، متفاوتند) و در مقابل، عناصری که در آگاهی افراد مورد بررسی، حاصل تعلق به یک گروه واحدند، تقویت می‌شوند و مشهود می‌گردند. به‌همین

○ ساختگرایی تکوینی پیش از هرچیز به دیدگاهی یکتا انگار است.

○ همه‌ی انسان‌ها برآنند تا اندیشه، عاطفه و رفتارشان را به‌صورت یک ساختار معنادار و منسجم درآورند.

○ وجه مشخص آفرینش ادبی در آن است که جهانی منسجم منطبق با نوعی جهان‌نگری می‌آفریند.

○ اثر ادبی در حکم نوعی آگاهی یافتن است.

سبب، صرف نظر از آن‌که این عرصه بسیار گسترده‌تر است و کاری بسیار بیشتر را طلب می‌کند، همیشه از دیدگاه روش‌شناختی، بررسی آگاهی جمعی آسان‌تر از بیرون کشیدن این ساختار از عناصر متفاوت و متضادی است که به معناهای متفاوتِ سازنده یک آگاهی فردی، مربوطند.

پس از بیان این نکته، باید دو نوع متفاوت از گروه اجتماعی و دو آگاهی جمعیِ متفاوت را ــ از لحاظ اهمیتشان برای آفرینش فرهنگی ــ تشخیص داد: نخست همه‌ی گروه‌هایی که مانند خانواده، گروه‌های حرفه‌ای و مانند آنها، در رفتارهای جمعی خود، فقط در پی بهبود برخی از مواضع در درون یک ساختار اجتماعی معین هستند. آگاهی جمعیِ خاص این گروه‌ها را آگاهی ایدئولوژیکی می‌نامیم، زیرا که خصلتی بسیار اجتماعی- محور دارد و اغلب منافع مادی، به‌معنای کمابیش محدود این واژه، در آن نقشی بسیار مسلط ایفا می‌کند.

نوع دوم، گروه‌های اجتماعی ممتازی هستند که آگاهی، احساس و رفتارشان، تجدید سازماندهی فراگیر تمامی مناسبات انسانی و مناسبات انسان با طبیعت را نشانه گرفته یا در پی حفظ فراگیر ساختار اجتماعی موجود است. این نگرش فراگیر از روابط انسانی و روابط انسان‌ها با دنیا، در این نوع از آگاهی جمعی، امکان، و اغلب حضور واقعیِ آرمانی برای انسان را دربردارد و به‌همین سبب آن را از آگاهی جمعیی که ایدئولوژیکی نامیدم، متمایز می‌سازم و با عبارت جهان‌نگری[12] مشخص می‌کنم.

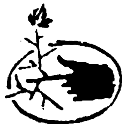
باید افزود که در اغلب موارد، در کنار منافع مادی که بی‌تردید به ایفای نقشی مهم در پرورش این نوع آگاهی جمعی ادامه می‌دهد، جایگاه توجه به وحدت و انسجام در نوع جهان‌نگریِ آگاهی جمعی، از ساختارهای جمعیِ ایدئولوژیکی بسیار مهمتر است.

برای پایان دادن به بحث در این مورد باید بیفزایم که عامل تعیین‌کننده‌ی آفرینش فرهنگی را، جهان‌نگری‌ها و گروه‌های اجتماعی که جهان‌نگری‌ها بر مبنای آنها به‌وجود می‌آیند، تشکیل می‌دهند (این گروه‌ها، دست‌کم طی مدتی طولانی از تاریخ دنیای غرب، عبارت بوده‌اند از طبقات اجتماعی).

بر این مبنا می‌توان با سهولتی بیشتر به پرسش آغازین این گفتار، پاسخ داد. اگر هر آگاهی فردی، آمیزه‌ای از گرایش‌های متعدد و متضاد به ساختارهای منسجم از نوع ساختارهای ایدئولوژیکی فراگیر را تشکیل می‌دهد، وجه مشخص اثر فرهنگی در آن است که در عرصه‌ای خاص، و در عرصه‌ی مورد نظر ما در این جا یعنی در زمینه‌ی آفرینش ادبی، جهانی به‌نسبت منسجم را منطبق با نوعی جهان‌نگری می‌آفریند، جهان‌نگریی که بنیادهایش، پرورده‌ی گروه اجتماعی ممتازی است. اعضای گروه، بی‌تردید فقط به نحوی کمابیش دورادور و تخمینی به این انسجام نزدیک می‌شوند. در این میان، برخلاف باور دیرپایِ جامعه‌شناسیِ پوزیتیویستی و مکانیستی، نویسنده بازتابنده‌ی آگاهی جمعی نیست، بلکه برعکس، ساختارهایی را که آگاهی جمعی به شیوه‌ای نسبی و ابتدایی پرورده است، از درجه‌ی انسجام بسیار گسترده‌ای بهره‌مند می‌سازد. از این لحاظ، اثر ادبی در حکم نوعی آگاهی یافتنِ جمعی از رهگذر آگاهی فردی یعنی آگاهی آفریننده‌ی اثر است، آگاهی یافتنی که برای گروه اجتماعی، آشکار می‌سازد که در اندیشه، احساس و رفتار خویش «بی‌آن‌که بداند» چه هدفی را دنبال می‌کرده است[13].

و اما امتیاز آفرینش فرهنگی، به‌طور مشخص ناشی از درجه‌ی انسجام خاص و گسترده‌ی آن است، و در این نکته هیچ جای شگفتی نیست اگر پیرو این نظرگاه باشیم که گرایش به انسجام و ممتاز شمردن آن شکل‌هایی از آگاهی و رفتار که هرچه بیشتر به انسجام نزدیک می‌شوند، از خصوصیت‌های عام هر آگاهی، احساس و رفتاری است. در مورد اثر باید گفت که خصلتی در عین حال بسیار فردی و بسیار جمعی دارد، زیرا که گروه، بدون دخالت افراد آفرینشگر نمی‌توانسته است از تمایلات خاص خود آگاهی یابد ــ یا درهرحال با دشواری بسیار بیشتری به این آگاهی می‌رسید ــ و در مقابل، افراد آفرینشگر نیز ــ اعم از متکلمان، فیلسوفان، رهبران سیاسی، هنرمندان یا نویسندگان ــ اگر عناصر و مصالح آثار خود و پیوندهای آنها را ــ گیرم به نحوی غرض‌آمیز ــ در آگاهی جمعی نیافته بودند، هرگز نمی‌توانستند این آثار را بیافرینند.

از نظرگاه ساختگرایی تکوینی، رفتار انسانی دارای سه ویژگی اساسی است، ویژگی‌هایی که در صورت



○ جهان ادبی یا هنری یا جهانی تخیلی است که پیوندی مستقیم با جهان پیرامونی ندارد.
○ لوکاچ نخستین کسی است که مطالعات جامعه‌شناسی ادبی را به کلی زیر و رو کرد.
○ آفرینش تخیلی جهانی منطبق با تمایلات یک گروه اجتماعی قادر است هم جبران ناکامی باشد هم وسیله‌ای برای انطباق با واقعیت.

درستی تحلیل ما، روش‌شناسی همه‌ی بررسی‌های اثباتی و علمی زندگی اجتماعی به‌طور کلی و آفرینش فرهنگی به‌طور خاص را در تحلیل نهایی، تعیین می‌کنند. این ویژگی‌ها عبارتند از:

الف) همه‌ی رفتارهای انسانی ــ همان‌گونه که پیشتر گفته شد ــ از معنا و عقلانیت[14] برخوردارند. در این مورد برای پرهیز از هرگونه بدفهمی باید خاطرنشان کرد که وقتی از عقلانیت سخن گفته می‌شود، نه عقل دکارتی (که فقط یکی از شکل‌های متعدد رفتار عقلانی است) مورد نظر است و نه عقلانیت منطقی، مستقل از داده‌های جامعه‌شناختی و روانشناختی. در این‌جا عقلانیت فقط بدین معناست که رفتار انسانی، همواره پاسخی است به مسایل برخاسته از محیط پیرامون آدمی و این‌که هدف این پاسخ آن است که معنادار باشد، یعنی برای فرد یا گروه، مؤثرترین امکان بقا و پیشرفت را به‌نحوی فراهم آورد که با گرایش‌های درونی آنها به غایت سازگار باشد.

اجازه دهید خاطره‌ای دیگر را بازگو کنم که موضوع را به‌تمامی روشن می‌سازد: هنگامی که رشته‌ی جامعه‌شناسی را در دانشگاه سوربون آغاز کرده‌بودم، نظریه‌های لوی برول[15] که معتقد بود جوامع اولیه در برابر تجربه، تأثیرناپذیر بوده‌اند، نفوذی گسترده داشت. درست به‌خاطر دارم که هنگامی که برای نخستین بار با موریس هالبواکس[16] سخن می‌گفتم، اگرچه دانشجوی جوانی بودم به او گفتم که بدون این‌که یک انسان اولیه را دیده باشم و کوچک‌ترین شناختی از ذهنیت مردمان جوامع اولیه داشته باشم نظریه‌ی لوی- برول را به‌این دلیل ساده، به‌طور پیشینی نادرست و نپذیرفتنی می‌دانم که اگر این جوامع به‌راستی ذهنیتی تأثیرناپذیر از تجربه می‌داشتند، نمی‌توانستند به بقای خود ادامه دهند و قوم‌شناسان نیز نمی‌توانستند در قرن نوزدهم در میان آنان به بررسی بپردازند. درهرحال می‌توان گفت که همه‌ی اندیشه‌ها و رفتارهای انسانی که معرف گروهی به‌نسبت گسترده‌اند ــ گروهی که مدتی طولانی به حیات خود ادامه داده است ــ خصلتی با معنا دارند و برای درک معنای آنها باید وضعیت مشخص زندگی این گروه و مسایلی را که این وضعیت، برای اندیشه و عمل گروه، مطرح می‌سازد، درنظر گرفت.

دومین ویژگی اساسی، اندیشه و رفتار آن است که مستقل از گرایش درونی به معنا که در همه‌ی عرصه‌های جزیی ساختارمند یافت می‌شود، در نزد افراد و نیز گروه‌های اجتماعی، گرایش به تحقق انسجام فراگیر در مجموعه‌ی بخش‌های جزیی ساختارمند نیز وجود دارد. باید افزود که در این گرایش به انسجام فراگیر، بخش‌های جزیی مختلف بی‌تردید به‌نحوی خاص و متفاوت تأثیر می‌گذارند و میزان این تأثیرگذاری، به عواملی متعدد، و از جمله به اهمیت کمّی هر یک از این بخش‌های عمل یا اندیشه در زندگی واقعی انسان‌ها و نیز به تهدیدی بستگی دارد که در لحظه‌ی معینی برای رفتارهای مهم پیش می‌آید (چنانچه نیک آگاهیم که همگام با گسترش خطر بیکاری و تحقق آن، اهمیت امنیت شغلی در آگاهی کارگران افزایش می‌یابد). نتیجه‌ی این امر آن است که مجموعه‌ی اعمالی که برای تولید نعمت‌های مادی صورت می‌گیرد و تا کنون در جریان تاریخ در زندگی انسان‌ها از اهمیتی بسیار گسترده برخوردار بوده و هنوز نیز این اهمیت را داراست، در تحقق بخشیدن به ساخت‌آفرینی فراگیر نیز نقشی مهم داشته و دارد و ــ بی‌آن‌که یگانه عامل مؤثر باشد ــ در عرصه‌های به‌راستی فرهنگی نیز سخت تأثیر می‌گذارد. در این‌جا باید افزود که جامعه‌ی سرمایه‌داری البته یک ساختار اجتماعی خاص را تشکیل می‌دهد، اما برای ما اهمیتی ویژه دارد، چرا که این ساختار از چند قرن پیش در اروپای غربی رشد می‌یابد. در این جامعه، بخشی معین از روابط میان انسان‌ها، بخش وابسته به بازار (که به بخش اقتصادی موسوم است) بر سر آن است که به‌نحوی کمابیش منحصرانه در بقیه‌ی زندگی اجتماعی اثر بگذارد و تأثیر متقابل دیگر بخش‌ها را بر خود به‌صفر کاهش دهد[17].

و سرانجام سومین ویژگی اساسی رفتار انسانی، گرایش به رفع و فراتر رفتن[18] است: همان نفی و سلبیتی[19] که هگل مطرح ساخته و هانری لوفور[20] هم دیروز از آن برایمان سخن می‌گفت و فراتر رفتن مورد نظر پاسکال و خصلت فعال، دگرگون‌ساز و عملی همه‌ی اقدام‌های تاریخی و اجتماعی نیز نمایشگر آن است. این گرایش به فراتر رفتن، همان‌گونه که لوفور به درستی خاطرنشان کرد، مختص آفرینش ادبی یا فرهنگی نیست بلکه خصلت‌نمای مجموعه‌ی زندگی تاریخی است.

واژه‌ی ساختار متأسفانه طنینی ایستا دارد و به‌همین سبب به‌تمامی دقیق نیست. بهتر آن است که نه از ساختارها ــ که در زندگی اجتماعی واقعی به‌ندرت وجود دارند و بسیار زودگذرند ــ بلکه از فرایندهای ساخت‌آفرینی[21] سخن بگوییم، به‌ویژه که ساختار در تضاد با بی‌نظمی تعریف می‌شود، اما ساخت‌آفرینی بیشتر مکمل ساخت‌شکنی است تا متضاد آن و تصویری دقیقتر به ما ارائه می‌دهد که متأسفانه رواج آن با مشکلات گوناگون روبه‌رو می‌شود، چرا که چنین عبارتی، نحوه‌ی بیان را بسیار سنگین می‌کند و به همین جهت کاربرد آن ازنظر سبک نگارش، بسیار دشوار خواهد بود. درواقع مطالعه و درک مجموعه‌ای از پدیده‌ای انسانی همواره مستلزم آن است که آنها را از دو جنبه‌ی مکمل بررسی کنیم: در مقام فرایندهای ساخت‌آفرینی که ایجاد ساختاری جدید را دنبال می‌کنند و نیز در مقام فرایندهای ساخت‌شکنی ساختارهای قدیمی موجود یا ساختارهایی که همان گروه اجتماعی، مدتی پیش در پی ایجادشان بوده است. پیشتر گفته شد که فرایندهای ساخت‌آفرینی در پی آنند که بیشترین تعادل را در مورد طبیعت و بقای انسان و مجموعه‌ی یک وضعیت مشخص، ایجاد کنند، ولی اغلب اوقات، پیش از تحقق چنین تعادلی، دو دسته از پدیده‌ها، اوضاعی جدید و در نتیجه، عقلانیتی جدید را به‌وجود می‌آورند: دسته‌ای از این پدیده‌ها برونزا هستند ــ انواع دخالت‌های خارجی: جنگ‌ها، تهاجم‌ها، مهاجرت‌ها، نفوذ جوامع پیرامونی و جز آن ــ دسته‌ی دیگر درونزایند ــ دگرگونی محیط اطراف به مدد رفتار اعضای گروهی که در یک فرایند ساخت‌آفرینی مشخص درگیر هستند. در این‌حال ما با فرایندی جدید روبه‌رو هستیم که انسجامی جدید و متفاوت با انسجام پیشین دارد و در پی تعادلی دیگر است که تحقق نمی‌یابد مگر با درهم شکستن تعادل‌های کمابیش تحقق‌یافته‌ی مطلوب پیشین و نیز ساختارهای ذهنی و عاطفی منطبق با آن. بدین ترتیب آن‌چه در دوران پیشین، منسجم و عقلانی بوده، اکنون دیگر این خصوصیات را از دست داده است. خودِ جست‌وجوی عقلانیت، هنگامی که مثل اغلب موارد، سلبیت از بیرون ناشی نشود، سلبیت خاص خویش را می‌آفریند.

در این‌جا مایلم به عبارت مشهور «گذار از کمیت به کیفیت» که در نوشته‌های مارکس و انگلس بارها به‌کار رفته است، اشاره‌ای گذرا بکنم. اگر بخواهیم این عبارت را به زبان علوم اثباتی برگردانیم معنایی جز این ندارد که دگرگونی‌های یک فرایند ساخت‌آفرینی مشخص به یک فرایند ساخت‌آفرینی جدید ــ که تعادلی دیگر را دنبال می‌کند ــ به چنان درجه‌ای رسیده که تعریف آنها به ساختاری جدید که در آن هنوز بازمانده‌های ساختار کهن یافت می‌شود بهتر و دقیقتر است از تعریف آنها به‌عنوان ساختاری کهن که در پی رشد عناصر ساختار جدید، دچار شکل باختگی و تلاشی شده است.

به نظر من این سه ویژگی اساسی همه‌ی رفتارهای انسانی، مبنای تمام پژوهش‌های اثباتی در عرصه‌ی

آفرینش ادبی را تشکیل می‌دهند:

۱- گرایش به انطباق با واقعیت پیرامون و خصلت معنادار و عقلانی این گرایش در برابر واقعیت موجود؛

۲- گرایش به انسجام و ساخت‌آفرینی فراگیر؛

۳- خصلت پویای این گرایش، گرایش به دگرگونی و تکامل ساختار موجود.

در عرصه‌ی آفرینش ادبی، بررسی ویژگی نخست، مسلّم بسیار پیچیده است، زیرا که جهان ادبی یا هنری، جهانی تخیلی است که پیوندی مستقیم با جهان پیرامونی واقعی ندارد. پیوند جهان ادبی یا هنری با واقعیت، پیوندی با میانجی است ـ آن‌هم در دو زمینه: از یک سو، در زمینه‌ی اوضاع و شرایطی که بستر تدوین مقوله‌های حاکم بر ساختارهای جهان ادبی یا هنری است و از سوی دیگر، در زمینه‌ی موضوعی که رولان بارت درباره‌ی نقش انسانشناختی آفرینش تخیلی، مطرح کرده است.

پیشتر گفته شد که گرایشی که در برابر واقعیت پیرامونی، خصلت عقلانی و بامعنی دارد و با جست و جوی انسجامِ فراگیر همراه می‌شود، در برخی از گروه‌های اجتماعی ممتاز به ایجاد مجموعه‌ای از مقوله‌های بنیادین اندیشه و احساس و رفتار، می‌انجامد. پیوند میان این مقوله‌ها، خود سرانه نیست، زیراکه حاصل گرایش آنها به هماهنگی و انسجام است، اما در واقعیت امر، هیچ‌گاه هماهنگی و انسجام به‌طور کامل به دست نمی‌آید و ما فقط کمابیش به آنها نزدیک می‌شویم. نویسنده از آن رو می‌تواند در اثر خویش، جهانی تخیلی، منسجم و یکپارچه بیافریند که تدوین جمعی مقوله‌ها و طرح اولیه‌ی پیوندهای میان مقوله‌ها را در دست داشته و مبنا قرار داده است و در این میان فقط در درون جهانی که آفریده است، این مقوله‌ها و پیوندها را چنان تکامل می‌بخشد که دیگر اعضای گروه قادر به انجامش نبوده‌اند. نویسنده، بازتابنده‌ی محض آگاهی جمعی نیست، ولی میان آنها پیوندی استوار وجود دارد: اثر او با تمایلات و گرایش‌های آگاهی جمعی منطبق است و از این لحاظ عمیقاً اجتماعی است؛ اما همین اثر در عرصه‌ی تخیل، انسجامی را می‌آفریند که در عالم واقع هیچ‌گاه دست یافتنی نیست یا به ندرت یافت می‌شود و از این لحاظ، کار یک فرد استثنایی است و خصلتی بسیار فردی دارد. به‌هرحال انطباق وجود دارد و در همه‌ی موارد، فرض وجود آن در عرصه‌ی پژوهش علمی ابزاری بسیار کارساز برای مطالعه‌ی اثر و آگاهی جمعی است، زیرا که کاوش ساختاری هریک از این دو عامل، کشف برخی از عناصر عامل دیگر را که ممکن بود از تیررس مشاهده و بررسی درونی دور بماند، میسر می‌سازد. هم‌چنین باید یادآوری کنم هنگامی که از آگاهی جمعی سخن می‌گویم، هرجا که آفرینش آثار فرهنگی موردنظر باشد باید گروه‌های ممتازی را درنظر گرفت که آگاهی آنها در پی سازماندهی فراگیر مناسبت‌های میان انسان‌هاست.

لوکاچ، با مبناقرار دادن این فرضیه، نخستین کسی است که مطالعات جامعه‌شناسی ادبی را به‌کلی زیرورو کرده است، زیرا که تمامی جامعه‌شناسی ادبی پیش از او و حتا بخش عمده‌ای از جامعه‌شناسی ادبیات معاصر، در پی یافتنِ انطباق‌هایی میان اثر و محتوای آگاهی جمعی بوده و هستند. پیش‌بینی نتایج کارهایی از این دست، چندان دشوار نبوده (و واقعیت نیز این پیش بینی را همیشه تأیید کرده است). چنین کارهایی از آن‌جا که اثر را بازتاب محض واقعیت اجتماعی می‌دانند در مورد آثاری که خلاقیت کمتری دارند و واقعیت را با حداقل تغییر، بازآفرینی می‌کنند، از کارآیی بیشتر برخوردارند. وانگهی حتا در بهترین موارد نیز محتوای اثر را مثله می‌کنند، آنچه را در حکم بازآفرینی مستقیم واقعیت است، برجسته می‌سازند و هر آنچه را با آفرینش تخیلی سروکار دارد، کنار می‌گذارند.

در مقابل، جریان پژوهشی که از لوکاچ الهام گرفته، از این ایرادها مبراست زیراکه لوکاچ انطباق آفرینش و آگاهی اجتماعی را نه در عرصه‌ی محتواها بلکه در عرصه‌ی مقوله‌هایی که ساختار هر دو را تشکیل می‌دهند، و به‌ویژه در عرصه‌ی انسجام آنها، جست‌وجو می‌کند. مقوله‌های همسان و انسجامی واحد ممکن است جهان‌هایی با محتواهای به‌تمامی متفاوت بیافرینند، به‌نحوی که برگردان تخیلی واقعیت دیگر کوچکترین مانعی در راه پیوند استوارِ فرهنگ با جامعه نباشد و بلکه از آن‌جا که اثر، انسجامی ممتاز را تحقق می‌بخشد، همانا آثار مهم و به‌ویژه وحدت درونی آنهاست که برای پژوهش جامعه‌شناختی از همه مناسب‌ترند.

در این مورد نیز اجازه می‌خواهم خاطره‌ای را بازگو کنم که گفته‌هایم را روشن می‌سازد: پس از نگارش رساله‌ام درباره‌ی ژانسنیسم، کتاب اندیشه‌های پاسکال و نمایشنامه‌های راسین که بر انطباق ساختاری آنها در سده‌ی هفدهم در فرانسه تأکید داشت، در جست و جوی استادی بودم که در مقام ادیب، سرپرستی از رساله را در کنار استادان فیلسوف به‌عهده بگیرد. باری، در طی یکی از گفت‌وگوهایم با یکی از مورخان ادبیات که بسیار مشهور بود، او به خشم آمد و فریاد برکشید که نمی‌تواند هیچ پیوندی میان اندیشه‌ی مسیحی حضرات دِیر پور-روآیال و شخصیت‌های مشرک نمایشنامه‌های راسین پیش از درام استر[۲۲] بیابد. در پاسخ به او گفتم که اشاره‌ی وی به تفاوت‌های ژانسنیست‌ها و برخی از شخصیت‌های نمایشنامه‌های راسین البته درست است ولی این تفاوت‌ها شبیه تفاوت‌های یک اثر با ترجمه‌ی آن به زبانی بیگانه است. خدای مسیحی درنظر ژانسنیست‌ها خدایی پنهان است که به رعایت مطلق الزامات متضاد فرمان می‌دهد و هرگاه که انسان باید در جهان به عمل بپردازد، از رهگذر همین تضاد نمودار می‌شود، درست مانند نمایشنامه‌های راسین که در آنها، هکتور و استیناکس، برنیس و مردم روم، یا الهه‌ی خورشید و ونوس، تجسم‌بخش الزامات متضاد اخلاقند. و البته دامنه‌ی این مقایسه ـ که در این‌جا فرصت بسط آن نیست ـ بسیار گسترده‌تر از این موارد است و همان‌گونه که در کتاب خدای پنهان نشان داده‌ام، کوچکترین جزییات را نیز دربرمی‌گیرد. درنتیجه برخلاف نظر همه‌ی مورخان و منتقدانی که محتوای نمایشنامه‌ها را مورد نظر قرار داده‌اند، نمایشنامه‌هایی که پیوند ناگسستنی با الهیات خدای پنهان، یعنی با اندیشه و احساس ژانسنیست‌ها دارند، نه درام‌های مسیحی مانند استر و آتالی[۲۳]، بلکه نمایشنامه‌های غیرمسیحی مانند آندروماک[۲۴]، بریتانیکوس[۲۵]، برنیس[۲۶] و فدر[۲۷] هستند.

درباره‌ی مسأله‌ی نقش انسانشناختی هنر به‌نظر من باید آن را با نقش فردی هنر در نظریه‌ی فروید درباره‌ی والایش (تصعید)[۲۸] هم شبیه دانست و هم متفاوت. فروید در عرصه‌ی روانشناختی به‌درستی نشان داده که ستیز میان تمایلات فرد و موانعی که واقعیت بیرونی در برابر ارضای آنها قرار می‌دهد ممکن است به تنش‌هایی تحمل‌ناپذیر بینجامد، تنش‌هایی که فرد سرانجام آنها را از این طریق حل می‌کند که ارضای واقعی را با ارضای تخیلیِ والایش یافته، جبران می‌سازد. در چنین حالتی، آفرینش تخیلی به‌طور غیرمستقیم از واقعیت ساختار گرفته است و یکی از عوامل انطباق فرد با واقعیت محسوب می‌شود.

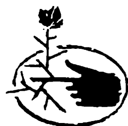
به‌گمان من این مسأله در عرصه‌ی جمعی نیز در اساس به‌همین ترتیب مطرح می‌شود. تمایل افراد به انسجام و نفی و فراتر رفتن از وضع حاضر بی‌تردید با مانع ساختار واقعیت موجود روبه‌رو می‌شود. این ستیز می‌تواند و باید تنش‌ها و ناکامی‌های کمابیش گسترده‌ای را برانگیزاند و تردیدی نیست که آفرینش تخیلی جهانی منطبق با تمایلات گروه اجتماعی، قادر است در عین حال هم نوعی جبرانِ ناکامی واقعی باشد و هم وسیله‌ای برای انطباق با واقعیت.

اما تفاوت فرایند جمعیی که از آن سخن گفتم با فرایند فردیی که فروید مطرح ساخته در ماهیت این تنش‌ها و در نتیجه، در ماهیت آفرینش تخیلی است که

○ تمایل جمعی، بیش از هر چیز، تمایل به معنا، استحکام و انسجام است.

○ ... صورت اصلی ادبیات مدرن یعنی رمان و بخش عظیمی از ادبیات معاصر، به پیشتاز شهرت دارد.

○ سه نکته مهم: مناسبات‌های دریافت و تشریح در جامعه شناسی ادبی، گزینش کلیت‌های نسبی یا به عبارت دیگر، ساختارهای فراگیری که اثر ادبی را باید در آنها جای داد، تعیین موضوع پژوهش.



وظیفه‌اش، جبران کردن همین تنش‌هاست. نظرگاه فرویدی که عرصه‌ی فردی را دربرمی‌گیرد همیشه به انسانی چشم دوخته که میل به‌چیزی دارد که جامعه به‌دلیلی او را از تصاحب آن بازداشته است. ولی تمایل جمعی، همان‌گونه که گفته شد، پیش ازهرچیز تمایل به معنا، استحکام و انسجام است. تمایل جمعی به بازدارندگی‌های اخلاقی، که ممکن است آن‌را به عرصه‌ی ضمیر ناخودآگاه واپس برانند، برخورد نمی‌کند، بلکه تحقق آن با دشواری‌های عملی ـ که هیچ ربطی با اخلاق ندارند ـ روبه‌رو می‌شود؛ به‌همین سبب، چنان می‌نماید که ضمیر ناخودآگاه (و نه ناآگاه) در آفرینشِ به‌راستی هنری فقط نقشی ناچیز ایفا می‌کند. در این عرصه، جهان تخیل و خیالپردازی[29] نباید جایگزین این یا آن موضوعی بشود که منع اخلاقی دارد، بلکه در درجه‌ی اول باید جانشین جهانی منسجم و به‌دور از سازش که واقعیت، از تحقق آن در زندگی روزمره جلوگیری می‌کند، بشود.

آن‌چه گفته شد، روشنگر نقشی است که دومین ویژگی عام همه‌ی رفتارهای بشر، یعنی گرایش به انسجام، در آفرینش ادبی دارد. سلبیت و گرایش به فراتر رفتن نیز به‌نظر من در آفرینش ادبی‌نقشی اساسی دارند زیرا که آنها برای تحقق گرایش خود به ایجاد ساختاری منسجم، یا به‌عبارت دقیق‌تر برای به‌پایان رساندن یک فرایند ساخت‌آفرینی، باید به ناگزیر با ساختارهای موجود در ستیز قرار گیرند و در برابر آنها و نیز در برابر عواملِ درگیر در ساخت‌شکنی، موضعی روشن اتخاذ کنند. به‌علاوه باید افزود که گرایش به فراتر رفتن که ویژه‌ی رفتار انسانی است و فلسفه‌ی کلاسیک از زمان پاسکال به بعد و از رهگذر کانت و هگل و مارکس بر آن تأکید کرده، مستلزم آن است که هر دنیای منسجمی باید بر مبنای ارزش‌های فوق فردی[30] بنا شود ـ حتا اگر این امر در قالب فقدانِ این ارزش‌ها جلوه‌گر شود که در درجه‌ی اول، معرف صورت اصلی ادبیات مدرن یعنی رمان و بخشی عظیم از ادبیات معاصر است که به پیشتاز (آوانگارد) شهرت دارد.

برای پایان بخشیدن به این سخنرانی که تا همین‌جا هم بسیار طولانی شده است، مایلم به‌طرح مختصر سه نکته‌ای بپردازم که آنها را بسیار مهم می‌دانم:

الف) مناسبت‌های دریافت (درک[31]) و تشریح[32] در جامعه‌شناسی ادبی؛

ب) گزینش کلیت‌های نسبی یا به‌عبارت دیگر، ساختارهای فراگیری که اثر ادبی را باید در آنها جای داد،

ج) تعیین موضوع تحقیق.

مسأله مناسبت‌های دریافت و تشریح، در مباحثه‌های فلسفی و روش شناختی در خارجه و به‌ویژه در آلمان، نقشی مهم داشته و هنوز نیز دارد، اما در فرانسه، جایی که این معضل با همان حدت وجود دارد، بیشتر ضمنی به‌نظر می‌رسد تا آشکار.

به‌هرحال این مسأله را باید به‌روشنی طرح کرد و نظریه‌ای که می‌خواهم از آن دفاع کنم شامل دو حکم است: ۱. دریافت برخلاف آن‌چه اغلب گفته می‌شود، فرایندی احساسی یا شهودی نیست، بلکه فرایندی عمیقاً عقلانی است، یعنی عبارت است از توصیف مناسبات اساسی سازنده‌ی یک ساختار معنادار. البته رابطه‌ی عاطفی پژوهشگر با موضوع پژوهش (تمایل، بیزاری، همدلی و جز آن) یا شهودهای تصادفی ممکن است بر توصیف، تأثیر مساعد یا نامساعد بگذارند، ولی به‌هیچ‌وجه ممکن نیست سرشتِ دراساس عقلانی فرایند توصیف را از میان ببرند.

و اما تشریح به‌نظر من در علوم انسانی عبارت است از گنجاندن یک ساختار معنادار در یک ساختار گسترده‌تر که ساختار نخست، یکی از عناصر سازنده‌ی آن است.

۲. بنابراین در علوم انسانی، دریافت و تشریح نه‌فقط یکدیگر را نفی نمی‌کنند و دو فرایند عقلانی مکمل نیز نیستند، بلکه فرایندی واحدند که به دو چارچوب استنادی مختلف مربوط می‌شوند.

در این نظرگاه، هر توصیف تکوینیِ دریافتیِ یک ساختار، درواقع نوعی تشریح ساختارهای جزیی سازنده‌ی آن است و باید ـ در حد امکان ـ با توصیف ساختار گسترده‌تری که آن را به‌طور بی‌واسطه دربرگرفته، تکمیل شود؛ چنین توصیفی در حکم تشریح ساختار نخست و دریافت ساختار دوم است.

به‌عنوان مثال، توصیف ساختار درونی اندیشه‌های پاسکال، در حکم دریافت کل اثر و تشریح تک تک «اندیشه»هاست. توصیف ژانسنیسم افراطی در حکم دریافت این آیین و تشریح کتاب اندیشه‌ها و تراژدی‌های راسین است. توصیف دریافتی ساختارِ جامع جنبش ژانسنیست در حکم تشریح ژانسنیسم افراطی است؛ توصیف دریافتی و تکوینی دگرگونی‌های ساختاری اندیشه‌ی اشراف صاحب مقام در فرانسه در قرن هفدهم، در حکم تشریح جنبش ژانسنیست است و الی آخر.

از جمله‌ی دیگر نتایج این امر آن است که هر بررسیِ جدی دریافتی و تشریحی یک ساختار ادبی یا اجتماعی به‌طور ضروری باید در دو سطح متفاوت انجام گیرد: توصیف دریافتی هرچه دقیق‌تر ساختار موضوع انتخاب شده و توصیف بسیار موجز و عام‌تر ساختار فراگیر بی‌واسطه‌ای که تشریح آن نیز بی‌تردید بدون تغییر موضوع بررسی ممکن نخواهد بود.

در پی این توضیحات به دومین نکته‌ای می‌رسیم که پیشتر گفته شد. با توجه به این‌که هر بررسی ساختاری- تکوینی فقط هنگامی تشریحی می‌شود که ساختار مورد بررسی، در ساختار فراگیر گسترده‌تری گنجانده شود، در مورد آثار ادبی که در این‌جا مورد نظرند، کدام ساختار فراگیر از بیشترین ارزش تشریحی برخوردار است؟

اما پیش از پرداختن به این مسأله، مایلم نکته‌ای مقدماتی را یادآوری کنم. یکی از برنهاده‌های اساسیِ ساختگرایی تکوینی این است که هر ساختار معنی‌دارِ جزیی را می‌توان به‌نحوی معتبر در تعداد به‌نسبت زیادیِ از ساختارهای فراگیر، گنجاند و هریک از این گنجاندن‌ها یکی از معناهای متعددی را که همه‌ی واقعیت‌های انسانی دارا هستند، روشن می‌کند. اهمیت این برنهاده برای اندیشه‌ی دیالکتیکی به‌ویژه ازآن‌رو بیشتر است که تاریخ هنوز به‌پایان نرسیده است و هر دوران جدیدی که از پس دوران‌های پیشین فرامی‌رسد، ساختار تاریخی فراگیر و همراه با آن، معنای ساختارهای جزیی سازنده‌ی این ساختار تاریخی را تغییر می‌دهد. به‌عنوان مثال ژانسنیسمِ تراژیک که در قرن هفدهم در مقایسه با سلطنت و طبقه‌ی سوم، ارتجاعی بود، در نظر پژوهشگری که رفع عقل‌باوری دکارتی و گذار به اندیشه‌ی دیالکتیکی را در آن می‌یابد، مترقی می‌شود، زیرا که او این آیین را در ساختار فراگیری می‌گنجاند که هگل و مارکسیسم نیز ـ که در قرن هفدهم وجود نداشتند ـ بخشی از آن هستند.

به‌طور مسلم در این‌جا نمی‌توان به بررسی همه‌ی ساختارهای فراگیری پرداخت که ممکن است ساختارهای ادبی را در آنها گنجاند. باوجود این در پژوهش‌ها، از میان ساختارهای فراگیر، کاربرد سه ساختار بیشتر رواج دارد که درباره‌ی آنها توضیحی مختصر ارائه می‌دهم. این سه عبارتند از: الف) تاریخ ادبیات، ب) زندگینامه‌ی نویسنده، ج) گروهی اجتماعی که اثر مورد بررسی با آن پیوند دارد.

از میان این سه ساختار مایلم از همان آغاز، تاریخ ادبیات را که در واقع یک ساختار معنادار مستقل نیست، کنار بگذارم. به‌نظر من یکی از پیشداوری‌های دانشگاهی ـ که با تقسیم‌بندی‌های اداری رشته‌ها و درس‌های مختلف تقویت می‌شود ـ این است که می‌توان تکوین یک اثر را با تأثیر آثار پیشین یا با واکنش در مقابل آنها توضیح داد. نوشته‌های دکارت، اندیشه‌های پاسکال یا بخشی معین از نمایشنامه‌های کورنی یا راسین، ساختارهای معنادار

- **توصیف ساختار درونی کتاب اندیشه‌های پاسکال، در حکم دریافت کل اثر و تشریح تک تک اندیشه‌هاست.**
- **توصیف ژانسنیسم در حکم دریافت تراژدهای راسین است.**
- **کاربرد سه ساختار بیشتر رواج دارد: تاریخ ادبیات، زندگینامه‌ی نویسنده، گروه اجتماعی که اثر با آن پیوند دارد.**
- **تاریخ ادبیات یک ساختار معنادار مستقل نیست.**
- **در آثار ادگار الن پو تصویرهای تخیلی آبی، هوایی، آتشی، و خاکی بسیار اندکی یافتم.**

هستند، اما نوشته‌های دکارت و پاسکال، کورنی و راسین، ساختارهای فراگیر نیستند، بلکه فقط حاصل جمع ساختارهای مستقل از یکدیگرند و این امر به طریق اولی در مورد کنار هم گذاشتن دکارت و کانت یا کورنی و کلودل نیز صادق است. برای درک گذار از نوشته‌های گروه نخست به گروه دوم باید از میانجی مجموعه‌ای گسترده از ساختارهای فراگیر گذر کرد تا به جایی رسید که نوعی تکوین معنادار به‌نسبت مستقل ــ یعنی ساختاری که هرچند از عوامل برونزا تأثیر می‌پذیرد ولی یک فرایند ساخت‌گیری معنادار است ــ وجود دارد. در مورد مشخص بالا این ساختار ممکن است تاریخ جامعه‌ی فرانسه باشد ــ البته چنین برنهاده‌ای هنوز به‌نظر من جز فرضیه‌ای محتمل نیست.

حال باید به اهمیت علمیِ گنجاندن اثر در زندگی فردی نویسنده ــ روانکاوی، زندگینامه و جز آن ــ و در گروه اجتماعی که بستر شکل‌گیری جهان‌نگری‌هاست، بپردازیم. این دو روش ــ برخلاف مورد تاریخ ادبیات ــ عبارتند از گنجاندن اثر در ساختارهای واقعی که اگر به شیوه‌ای معتبر انجام گیرند، ممکن است به روشن شدن معناهای حقیقی نوشته‌ی مورد بررسی بینجامند.

من ــ در مقام مورخ ادبیات ــ به سه دلیل گنجاندن جامعه‌شناختی را برمی‌گزینم. به این سه دلیل به‌ترتیب اهمیت، اشاره‌ای مختصر خواهم داشت.

دلیل نخست آن‌که گنجاندن فردی، در سطح بررسی علمی ــ و نه آن‌طور که اغلب رایج است، در سطح فیش‌برداری عالمانه یا مقاله‌ی هوشمندانه (یا آمیزه‌ی این دو) ــ بسیار دشوار بلکه در عمل امکان‌ناپذیر است. با توجه به زمان و حجم انبوه «اسناد شفاهی» تخیلی و زندگینامه‌ای که روانکاو برای بررسی وضعیت یک بیمار لازم دارد، این پرسش به درستی مطرح می‌شود که تشریح روانکاوانه‌ی اثر نویسنده‌ای که روانکاو او را هرگز ندیده است و از وی جز نوشته‌ها و برخی از گواهی‌ها و گزارش‌های دست دوم را در اختیار ندارد، چه ارزشی می‌تواند داشته باشد؟ با طرح این پرسش از پرداختن به موضوع اعتبار فی‌نفسه‌ی تشریح روانکاوانه می‌گذریم.

دلیل دوم: در اکثر قریب به‌اتفاق موارد، این تشریح مجموعه‌ی اثر نویسنده را در برنمی‌گیرد ــ امری که تصادفی نیست ــ بلکه فقط عنصر یا عناصری از آن‌را که معنای زندگینامه‌ای دارند، شامل می‌شود.

و سرانجام سومین دلیل ــ که جز روی دیگر دلیل پیشین نیست ــ این است که معنای زندگینامه‌ای عناصر اثر که در پرتو تشریح روانکاوانه، روشن شده است، این عناصر را در ردیف هریک از دیگر نشانه‌های روانی ساده‌ی افراد معمولی ــ اعم از عادی یا بیمار ــ قرار می‌دهد و درباره‌ی سرشت ویژه‌ی ادبی، تصویری، فلسفی و غیره‌ی اثر مورد بررسی هیچ توضیحی ارائه نمی‌دهد، سرشتی که بر انسجام فراگیر اثر استوار است و نه برمعنایی که برخی از بخش‌های جزیی اثر در عرصه‌ی زندگینامه‌ای دارا هستند و نسبت به انسجام اثر، حالتی الحاقی دارد.

و این‌هم اشاره‌ای مختصر به‌کارهای مورون [۳۳] و باشلار [۳۴] که دو نمونه از تشریح روانشناختی‌اند که با روانکاوی پیوند دارند، اما به‌تمامی سنت پیشه نیستند. یک بار برآن شدم تا با همکارانم به مطالعه‌ی رساله‌ی ستودنی باشلار به‌نام «آبها و رؤیاها» بپردازم و من نیز مانند اکثر خوانندگان، شیفته‌ی استواری و زیبایی این اثر شدم. اما هنگامی که در صدد برآمدم تا تحلیل‌های باشلار را در بررسی برخی از نوشته‌های ادگار آلن‌پو به‌کار بندم، در این آثار تصویرهای تخیلیِ آبی، هوایی، آتشی و خاکیِ بسیار اندکی یافتم [۳۵]. به‌نظر من این اثر باشلار که مقاله‌ای خوب محسوب می‌شود از دقت و استواری کارهای علمی بهره‌ی کافی ندارد.

در مورد مورون نیز باید بگویم که فرضیه‌ی او درباره‌ی شبکه‌های تصاویر را جالب و ثمربخش می‌دانم، زیرا که نه به‌عناصر جزیی اثر، بلکه به ساختار کلی آن استناد می‌ورزد، اما هیچ دلیلی نمی‌بینم که این شبکه‌های تصاویر را به انگیزه‌های «ژرف» پیوند دهم و نه به ساختارهای ذهنیِ برخاسته از مسایلی که فرد با حل آنها روبه‌روست.

یک بار دیگر مرتبط ساختن آفرینش فرهنگی با عوامل فقط فردی، مسلّم به واژه‌های ارعاب‌انگیزی مانند «ژرف»، «غیرعقلانی»، «غریزی» و جز آن میدان می‌دهد، اما در واقع امکان اثباتِ امتیاز عامل ادبی، شاعرانه، فلسفی، دینی و در یک کلام عامل فرهنگی را برعامل بیماری‌شناختی و روزمرگی به‌کلی نفی می‌کند.

به‌همین سبب است که به‌نظر من درمورد بررسی دریافتی و تشریحیِ پدیده‌های فرهنگی ــ و نه در مورد بررسی یک زندگی یا یک بیماری ــ الزام‌های پژوهش اثباتی و کارآمد، گزینش ساختارهای اجتماعی و تاریخی را ممتاز می‌شمرد.

در پایان این ملاحظات بسیار عام مایلم نکاتی مختصر درباره‌ی مهمترین مرحله در هر پژوهش ساختاری که آن را تعیین موضوع تحقیق نامیده‌ام، بیان کنم.

بی‌تردید بین تعیین دامنه‌ی موضوع بررسی و نتایجی که ممکن است در پی دقیق‌ترین و غنی‌ترین پژوهش‌ها به‌دست آید، پیوندی ناگسستنی وجود دارد (ماکس وبر پس از مارکس بر این پیوند بسیار تأکید کرده است).

به‌همین سبب است که دخالت تحریف‌گرانه‌ی ارزش‌هایی که پژوهشگران پذیرفته‌اند، اغلب از رهگذرِ ساختنِ موضوع‌های کاذب (مانند «آثار پاسکال» به‌طور کلی، «تصویر طبیعت» و مانند آنها) صورت می‌پذیرد و همین امر نتایج و ارزش‌هایی را که تفکر و تحقیق روزانه یا علمی ممکن است بدان‌ها دست یابد پیشاپیش تعیین می‌کند.

به‌همین دلیل روحیه‌ی انتقادی جامعه‌شناس باید از همان آغاز کار، یعنی از همان لحظه‌ای که او دامنه‌ی موضوع تحقیق خود را معین می‌کند، فعال شود. او در عمل، در اغلب موارد از موضوع‌هایی آغاز می‌کند که پیش‌ساخته‌ی آگاهی جمعی و پژوهش‌های پیشین هستند، ولی باید همواره در یاد داشته باشد که چنین موضوع‌هایی فرضیه‌های پیشینی و شک‌انگیز و تردیدآلودند.

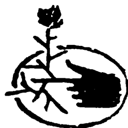
در این مورد، مفهوم دلالت یا معنا را یگانه معیار معتبر می‌دانم. همواره باید این اندیشه را مبنا قرار داد که همه‌ی واقعیت‌های انسانی، حاصل فرایند ساخت‌آفرینی معنادارند و تعیین درست موضوع تحقیق با دو ویژگی مشخص می‌شود:

الف) امکان درک معناهای بسیاری از داده‌هایی که تا کنون مسأله‌ساز درنظر گرفته نمی‌شدند و ب) در صورتی که تحقیق به‌اندازه‌ی کافی پیشرفت کرده باشد به‌تقریب تمامی عناصر موضوع پژوهش و مناسبت‌های متحدکننده و متضاد آنها را روشن می‌کند.

البته اغلب چه بسا که این نتایج به‌دست نیاید و فرد انتقادی‌اندیش و ورزیده ناگزیر می‌شود که وجود بسیاری از بخش‌ها و پدیده‌هایی را درنظر گیرد که در عرصه‌ی مورد بررسی، درک نشده و ناروشن باقی مانده‌اند. سرانجام برعهده‌ی خود اوست که تصمیم بگیرد تا چه هنگامی پژوهش را برمبنای بنیادهای پیشین ادامه دهد و سپس به تغییر موضوع تحقیق بپردازد. این تصمیم‌گیری همواره تا حدی اراده‌گرایانه است و به همین سبب با احتمال گزینش خودسرانه همراه است. اما همه‌ی پژوهشگران کارآزموده می‌دانند که این احتمالی به‌نسبت محدود است و می‌توان به‌خوبی تشخیص داد که نارسایی کدام پژوهش به‌سبب اتمام زودرس و سریع است و کدام یک به‌سبب آن که بنیادهای نادرست را مبنا قرار داده است، بنیادهایی که به‌هیچ‌وجه ممکن نیست رسوخ به اعماق واقعیت و درکِ توامانِ دریافتی و تشریحی آن‌را میسر سازند.

(۱۹۶۴)

ترجمه‌ی محمد پوینده





۱. متن اصلی سخنرانی گلدمن در کتاب زیر آمده است:
Le Structuralisme Génétique, l'œuvre et l'influence de Lucien Goldmann, Éditions Denoël/ Gonthier, Paris, 1977, pp. 17-38.

2. Silbermann.

۳. Robert Escarpit، منتقد و اندیشه‌گر معاصر فرانسوی که آثار متعددی درباره‌ی جامعه‌شناسی ادبیات نوشته است.

4. moniste.
5. concrète.
6. schéma structural statique.
7. anhistorique.
8. a priori.

۹. Claudel، شاعر و نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۸۶۸-۱۹۵۵).

10. significatif

۱۱. برای پرهیز از انواع بدفهمی‌ها باید گفته شود که همه‌ی انسان‌ها به ایجاد ساختارهای بامعنا، گرایش دارند (این امر، بنیاد ارزش بالقوه جهانگستر همه‌ی آفرینش‌های فرهنگی است)، همه‌ی اعضای یک گروه اجتماعی به ایجاد ساختارهای معنادار یکسان گرایش دارند، تمام اعضای برخی از گروه‌های ممتاز به همان ساختارهای معنادار فراگیری گرایش دارند که آنها را جهان‌نگری نامیده‌ایم.

12. vision du monde

۱۳. گلدمن در جای دیگری در این باره می‌نویسد: «تفاوت مهمی که جامعه‌شناسی محتواها را از جامعه‌شناسی ساختگرا جدا می‌کند، در این جا نمایان است. جامعه‌شناسی محتواها، بازتاب آگاهی جمعی را در اثر هنری می‌بیند ولی جامعه‌شناسی ساختگرا، برعکس، اثر را یکی از مهمترین عناصر سازنده‌ی آگاهی جمعی می‌داند، یعنی عنصری که به اعضای گروه امکان می‌دهد تا به اندیشه‌ها و احساس‌ها و اعمالشان ـ که معنای واقعی و عینی آنها را نمی‌دانند ـ آگاهی یابند.» لوسین گلدمن، جامعه‌شناسی ادبیات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان)، ترجمه‌ی محمد پوینده، انتشارات هوش و ابتکار، تهران، ۱۳۷۱، ص ۳۲۲.

14. rationalité.

۱۵. Lévy-Bruhl، جامعه‌شناس فرانسوی (۱۸۵۷-۱۹۳۹).

۱۶. Maurice Halbwachs، جامعه‌شناس فرانسوی (۱۸۷۷-۱۹۴۵).

۱۷. از دیدگاه ساختاری می‌توان، در مورد تاریخ، نقش اقتصاد و روابط آن با زندگی فرهنگی را با روابط عقده‌های تحلیل شده در آثار فروید با مجموعه‌ی زندگی آگاهانه‌ی انسان، در مورد فرد، مقایسه کرد. این عقده‌ها که به عملکردی هرچه کمتر آگاهانه و هرچه بیشتر خودکارانه فروکاسته شده‌اند، در آگاهی اثر می‌گذارند بی آن که از آن تأثیرپذیرند. جایگاه زندگی اقتصادی در مجموعه‌ی زندگی اجتماعی در جامعه‌ی سرمایه‌داری لیبرال نیز دقیقاً به همین سو می‌گراید. یکی از مسایل مهمی که در این جا مجال تأکید بر آن نیست، موضوع دگرگونی‌هایی است که سرمایه‌داری معاصر و به‌ویژه فرایند برنامه‌ریزی در این جایگاه وارد کرده است.

18. dépassement.
19. négativité.

۲۰. Henri Lefebvre، فیلسوف معاصر فرانسوی.

21. processus de structuration.
22. *Esther*
23. *Athalie*
24. *Andromaque*
25. *Britannicus*
26. *Bérénice*
27. *Phèdre*
28. sublimation.
29. imaginaire (L').
30. transindividuelle.
31. compréhension.
32. explication.

۳۳. Charles Mauron، منتقد ادبی فرانسوی (۱۸۹۹-۱۹۶۶).

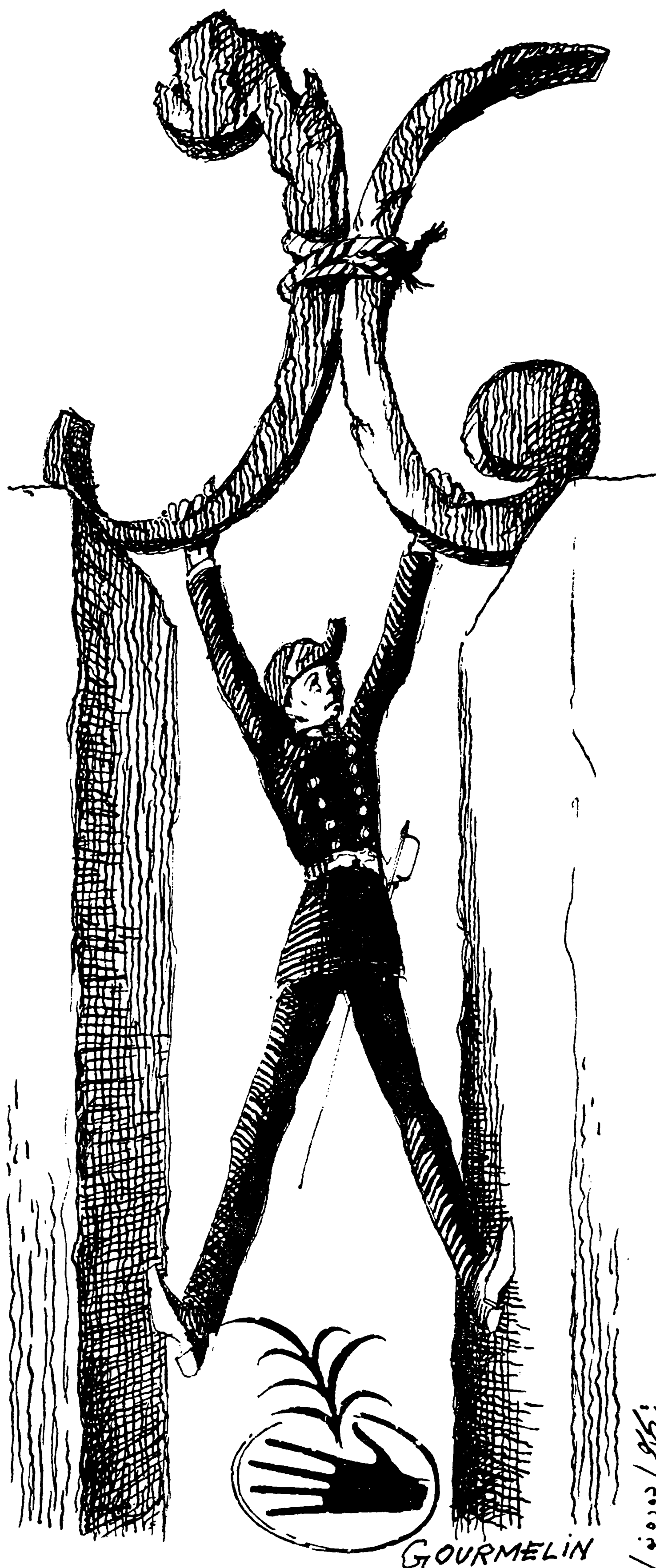
۳۴. Gaston Bachelard، فیلسوف و منتقد فرانسوی (۱۸۸۴-۱۹۶۲).

۳۵. در نظر باشلار، چهار عنصر طبیعی آتش و آب و هوا و خاک، نمادهای تخیل شاعرانه‌اند که مکمل جهان تعقل به‌شمار می‌روند. ـ م.



ادگار آلن پو

چاه و آونگ

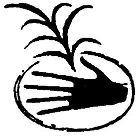


بیزار بودم، بیزار، جانم به لب رسیده بود از آن عذاب الیم و سرانجام، آن‌دم که بند از من گشودند و گذاشتند تا بنشینم، حس کردم، دیگر جانی در تنم برجای نمانده‌ست. حکم، حکم دهشتزای مرگ بود و این همانا آخرین صدای روشنی بود که به گوشم رسید. پس از آن، طنین صداهای تفتیش دیوان تفتیش عقاید، گویی در دل وزوز نامعلوم رویایی محو شد. این صداها، تصویر دورانی را در ذهنم زنده کرد، شاید از آن‌روز که در عالم خیال با صدای گردش سنگ آسیایی توأم است. این‌همه لحظاتی چند بیشتر نپایید، چرا که خیلی زود دیگر چیزی نشنیدم.

اما لحظه‌ای دیدم ـ با چه غرابت شگرفی ـ آری لحظه‌ای به‌چشم دیدم لبان آن مفتشین سپید جامه را. دیدم آن لبان‌را که سپید بودند ـ سپیدتر حتا از این کاغذی که اینک بر آن می‌نویسم ـ باریک بودند، دیدم به‌شکل غریبی هم باریک بودند، و این لبان باریک چه خوب برازندهٔ حالت سنگدلانهٔ آنان، آن حکم بی‌چون و چرا، و بی‌اعتنایی کاملشان نسبت به‌عذاب بشری بود. دیدم حکمی که تقدیر مرا رقم می‌زد از میان همان لبان جاری می‌شود. دیدم که برای ترکیب جمله‌ای دهشتبار درهم تنیده می‌شوند. می‌دیدم که شکلی هماهنگ با هجاهای نام من به‌خود می‌گیرند و چون صدایی به‌دنبالش برنخاست، بلرزه افتادم. حتا لحظاتی لبریز از هراسی سرسام‌آور، من به‌آن موج نرم و انگار نادیدنی پرده‌های سیاهرنگی چشم دوختم که دیوارهای تالار را می‌پوشاند. سپس نگاهم بر هفت شمع بلند روی میز افتاد. در ابتدا آنها ظاهر بخشاینده‌ای داشتند، چونان فرشتگان باریک اندام سپید پوشی که گویی مرا در امان می‌دارند. لیکن اندکی بعد دیدم که همان اشکال فرشته‌وش، به اشباحی پوچ بدل شدند، اشباحی با سرهایی همه از آتش که دیگر انتظار هیچ کمکی از آنان نمی‌رفت، پس بناگه تهوع مرگباری بر جانم غالب شد و حس کردم بند بند وجودم به‌لرزه درآمده‌ست، چندان که گویی جریان برقی از سراپایم گذر کرده‌است.

بس از آن بود که این فکر همچون نوای آهنگی خوش به خیالم راه یافت-این فکر که در گور چه آرامش شیرینی باید به انتظار آدمی باشد. این فکر نرم‌نرمک و به‌آرامی در سرم راه یافت، گویی از مدتها پیش این اندیشه به تفهیم کامل خود رسیده‌ست، لیکن آن‌دم که عاقبت روح من توان حس و پذیرش کامل آن‌را یافت، چهره‌های قضات هم محو شدند، و گویی به‌شکلی جادویی درست پیشاروی من آن شمعهای بلند به ورطهٔ نیستی فرو رفتند. شعله‌هایشان سراسر خاموش شد، سیاهی ظلمت بر همه‌جا مستولی گردید، و گویی همچون سقوط روح در ورطهٔ دوزخ همه احساس نیز انگار در کام هجوم دیوانه‌وار سقوطی نابود شدند و پس از آن سیاهی سکوت و سکون بر جهان فرونشست.

از هوش رفته بودم، با این‌همه اما نمی‌توان گفت تمام شعورم را هم از کف داده بودم، در پی آن نیستم که تعریف و یا حتا توضیحی از آن‌چه برجا ماند به‌دست دهم، فقط می‌گویم، همه چیز از بین نرفته بود. نه در ژرفترین خوابها، نه در حال هذیان، نه در عالم بیهوشی، نه در ورطهٔ مرگ و نه حتا در گور، آدمی همه چیزش را از دست نمی‌دهد. وگرنه برای آدمی نامیرایی معنایی نداشت. آدمی به‌وقت بیداری از ژرفترین خوابها، تارهای عنکبوتی رویاهایی را از هم



می‌گسلد. اما لحظه‌ای پس از آن (تارها هرچقدر هم شکننده باشند) آن‌چه را در خواب دیده‌ایم به یاد نمی‌آوریم. در بازگشت از بیهوشی به‌حال عادی، دو مرحله وجود دارد: نخست مرحلهٔ حس ذهنی یا روحی و سپس حس مادی یا وجودی. این احتمال وجود دارد که اگر در حال رسیدن به مرحلهٔ دوم بتوانیم اثراتی از مرحلهٔ نخست را به‌یاد آوریم، به‌یقین می‌توانیم به‌آن دسته از تأثیراتی دست یابیم که گویای خاطراتی از ورطهٔ میان مرگ و زندگی است. اما این ورطه چیست؟ دست‌کم چگونه می‌توان ظلمات این ورطه را از ظلمات گور تشخیص داد؟ گرچه اثراتی از آن‌چه من مرحلهٔ دومش نامیده‌ام به‌میل آدمی دوباره به‌یاد نمی‌آید، اما در پی گذشت زمانی دراز آیا آنها خودبه‌خود به‌یاد آدمی نمی‌آیند و ما را حیران نمی‌سازند که از کجا سردرآورده‌اند؟ آن‌که هرگز بیهوش نشده، نمی‌تواند کاخهای عجیب یا چهره‌هایی آشنا را در میان زغالهای گداخته بیابد، نمی‌تواند در میان آسمان تصاویر غم‌انگیز مواجی را بازبیند که بسیاری قادر به دیدنش نیستند، نمی‌تواند فکرش را بر عطر گلهای جدید متمرکز کند، چنین کسی فکرش هرگز مجذوب معنای آهنگی نمی‌شود که پیش از آن هرگز توجهش را به‌خود جلب نکرده.

در میان کوششهای مداوم اندیشمندانه برای یادآوری چیزهایی از این قبیل، در میان کوششهای مجدانه جهت جمع‌آوری دوبارهٔ نشانه‌هایی از این حالت به‌ظاهر پوچ، که روح من به‌درونش فرو رفته بود، لحظاتی بوده‌اند که در عالم خیال شاهد پیروزی را در آغوش گرفته‌ام، لحظاتی کوتاه، لحظات بسیار کوتاهی وجود داشته‌اند که در آنها چیزهایی را در ذهنم زنده کرده‌ام که روشن‌بینی دورهٔ بعدی به‌من اثبات می‌کند که این همه تنها می‌توانسته‌ست به آن شرایط به‌ظاهر بیهوشی مربوط بوده باشد. این سایه‌های خاطره، به‌شکلی گنگ، هیاکل بلند بالایی را به‌یاد می‌آورند که مرا بلند کرده و پایین- پایین و باز هم پایین‌تر، بردند. تا بدان‌جا که سرگیجه‌ای دهشتبار تنها این تصور حالت بی‌پایانی سقوط را در ذهنم باقی گذاشت. آن سایه همچنین هراس مبهمی را در دلم به‌یادم می‌آورد، هراسی که تنها زاییدهٔ سکوت نامعمول قلب است. سپس حس سکونی ناگهانی در میان همه چیز به‌یادم می‌آید، انگار آنهایی که مرا با خود می‌بردند (آن قطار ارواح) در سیر نزولیشان از محدوده‌های لایتناهی قدمی فراتر نهاده‌اند و لحظه‌ای از کار کسالت‌بارشان دست کشیده‌اند. پس از این آن‌چه به‌یاد دارم، سطحی هموار و مرطوب است و به‌دنبالش چیزی جز دیوانگی نیست. جنون خاطره‌ای که با چیزهای ممنوع درهم می‌آویزد.

بناگه صدا و حرکت دوباره برایم زنده شد ـ حرکت و جنبش متلاطم قلب، و صدای کوبش آن، در گوشهایم. و بعد وقفه‌ای که توی آن همه‌چیز محو و ناپیداست ـ سپس دوباره صدا و حرکت و حس لامسه، احساس پر طنینی وجود را فراگرفت. بعدش وقوف صرف به حیات، اما بدون حالت اندیشمندانه- حالتی که مدتها به‌طول انجامید. به‌دنبالش به‌طور کاملاً ناگهانی، اندیشه، و هراسی لرزاننده، و کوششی جدی برای درک موقعیت کنونی خودم. سپس میلی شدید به رجعت به‌حالت بی‌حسی. بعد بیداری سریع روحی و کوشش پیروزمندانه برای حرکت. و همان‌دم تمام خاطرات محاکمه، قضات، پرده‌های سیاه، حکم محکمه، ضعف و اغما، به‌یادم آمد. سپس فراموشی کامل از آن‌چه رخ‌داد، و آن‌چه روز بعد رخ‌داد و آن همه کوششی که یاریم کرد تا به‌شکلی مبهم همه‌چیز را به یاد آورم.

تا آن‌هنگام چشمانم را باز نکرده بودم. حس کردم بر پشت خوابیده‌ام و بند از من برداشته‌اند. دستم را دراز کردم و دستم به‌سختی بر چیزی سخت و نمور فروافتاد. درد را تاب آوردم و دقایقی چند دستم همانجا ماند و در همان حال کوشیدم دریابم کجا هستم و چه بر سرم آمده‌ست. آرزو می‌کردم چشمانم را باز کنم، لیکن جراتش را نداشتم. از همان نگاه نخستین به اشیای دور و برم می‌ترسیدم. ترسم از این نبود که در برابرم با چیزهای ترسناکی روبرو شوم، بلکه به‌شدت هراسان بودم که مبادا هرگز چیزی برای دیدن وجود نداشته باشد. سرانجام با وجود ناامیدی شدید قلبی، برای لحظه‌ای چشم گشودم، همان‌دم بدترین چیزهایی که در سرم بود، باورم شد، ظلمت شبی ابدی مرا دربر گرفته بود.

کوشیدم نفسی بکشم. از شدت ظلمت در حال خفقان بودم. فضا به‌طور تحمل‌ناپذیری بسته بود. با این‌همه آرام برجا ماندم و کوشیدم تا فکرم را به‌کار اندازم. شگردهای دیوان تفتیش عقاید را به‌خاطر آوردم و کوشیدم تا بر اساس آن به تعقیب واقعی خودم پی ببرم. محاکمه به‌پایان رسیده بود و چنین به‌نظرم می‌رسید که از آن زمان تا کنون مدت بسیاری گذشته‌ست. با این همه حتا لحظه‌ای نیز خود را واقعاً مرده نپنداشتم. چنین فرضی، گذشته از آن‌چه در داستانها می‌خوانیم، روی‌هم‌رفته با وجود حقیقی بودن ناسازگارست. اما من کجا بودم و در چه حال و در چه حال و روزی قرار داشتم؟ من می‌دانستم که محکومان به‌مرگ را معمولاً زنده زنده در آتش می‌سوزانند، و درست در همان شبی که من فردایش محاکمه می‌شدم، یکی از محکومان را در آتش سوزانده بودند. آیا من محکوم شده بودم آن‌قدر در سیاهچالم باقی بمانم تا نوبت به‌مراسم بعدی برسد که تا چند ماه دیگر به‌اجرا در نمی‌آمد؟ ناگهان دریافتم که این فرض نمی‌تواند درست باشد. حکم به فوریت در مورد محکومان به‌اجرا گذاشته شده بود. و از اینها گذشته، سیاهچال من، مثل همه سیاهچالهای «تولدو» کفی سنگی داشت و اندک نوری هم در آن می‌تابید.

در آن حال ناگهان تصور هولناکی، سیلی از خون را بر قلبم جاری ساخت و یک‌بار دیگر لحظاتی چند در حال بی‌حسی فرو رفتم. همین‌که دوباره به‌خود آمدم، در حالی که بند بند وجودم به‌صورت متشنجی می‌لرزید، فوراً برپای ایستادم. دیوانه‌وار بازوانم را در بالای سر، پیرامون و در تمام جهات تاباندم. چیزی حس نکردم، اما جرأت نداشتم قدمی پیشتر بگذارم، می‌ترسیدم که مبادا با دیوارهای گور برخورد کنم. عرق از تمام منافذ بدنم بیرون می‌ریخت و به‌صورت قطرات درشت و سردی بر پیشانیم می‌نشست. سرانجام عذاب بلاتکلیفی تحمل‌ناپذیر شد، دستهایم را دراز کرده و با احتیاط پیش رفتم، چشمهایم به امید دیدن پرتو باریک نوری داشتند از حدقه بیرون می‌آمدند. چند قدمی به‌جلو برداشتم، اما هنوز هم همه‌جا تاریک و تهی بود. دست‌کم برایم روشن شد که سرنوشت من از موهشترین سرنوشتها نبود.

در همان حال، همچنان‌که با احتیاط به پیش می‌رفتم، هزاران شایعهٔ مبهم در مورد چیزهای وحشتناکِ زندانهای «تولدو» به‌شکلی آشفته به‌خاطرم رسید. از این سیاهچالها چیزهایی عجیب نقل شده بود ـ و من همیشه آنها را افسانه‌هایی موهوم پنداشته بودم ـ اما این داستانها چندان عجیب و موحش بود که مردم جز به نجوایی، تکرارشان نمی‌کردند. آیا مرا در این مغاک ظلمانی رها کرده بودند تا از گرسنگی بمیرم؟ یا سرنوشتی، سرنوشتی حتا موحش‌تر از این انتظار مرا می‌کشید؟ به‌هر تقدیر عاقبت چیزی جز مرگ نیست، آن‌هم مرگی تلختر از معمول، من خیلی خوب آن مفتشین را می‌شناختم که شکی در این باب داشته باشم. آن‌چه مرا عذاب می‌داد، نحوه و زمان فرارسیدن این مرگ بود.



ترجمهٔ بهمن شاکری

باشگاه ادبیات

محمد محمدعلی

پشت شیشهٔ مشجر



اوایل انقلاب، زنش طلاق گرفت و به خانه پدرش برگشت. مدّتی بعد نامه‌ای چند صفحه‌ای، همراه عکسی رنگی به اداره تقوی رسید. اداره هم نامه و عکس را ضمیمه پرونده تقوی کرد. بالاخره دلایل هیئت پاکسازی کامل شد و حکمی صادر کردند که معنی‌اش این بود: آقای عقیل تقوی کارپرداز... برو پی کارت. البته توی حکم چیزهای دیگری هم نوشته بودند؛ کم‌کاری و عدم احساس مسئولیت و... تقوی در طول نوزده سال خدمت خود، بیش از نود دندان کشیده بود و برای هر کدام به‌علت آبسه یا خونریزی، دو سه روز مرخصی گرفته بود. غیر از این، بقیه نقاط ضعفش را هم بیرون کشیده و زده بودند توی صورتش. حکم قطعی بود که دیگر شوخی و لودگی بس است.

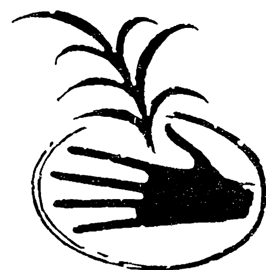
از صبح روزی که گویی در برزخ قرار گرفته بود، سراغ دوستان قدیمی‌ترش را گرفت. کسانی که او می‌شناخت با اندک تفاوتی همین سرنوشت اداری را داشتند. زن یا مرد، بیشتر از اینها در بزمها و کافه رفتنهای او شریک بودند. امّا حالا چه می‌بایست می‌کرد خودش هم نمی‌دانست.

اول سراغ زنها رفت. آنهایی که شوهر کرده بودند، روی خوش نشان ندادند. بعضیها هم با تغییر شرایط زندگی یا عوض شده بودند یا می‌ترسیدند دست از پا خطا کنند. از مردها، هنوز کسانی بودند که اگر بوی پول می‌آمد بی‌میل نباشند دور هم جمع شوند. امّا او دنبال کسی می‌گشت که از زحمت کارکردن رها شود و از دسترنج و درآمد او بخورد.

چند هفته با دیدار کوتاه این دوستان گذشت تا اینکه روزی از رییس اسبق اداره پیغام آمد که: «شب جمعه با سر و وضع مرتب بیا منزل ما.» قبلاً تقوی بارها در مجالس شب‌نشینی او به‌عنوان مسئول تهیهٔ غذا و گاهی هم مراقبت از میز پوکر خدمت کرده بود. حالا می‌خواست ببیند آیا هنوز هم آن رییس اسبق که پسرخان ولایتشان هم بود، جرئت شر و شور به‌راه انداختن آنگونه مجالس را دارد یا نه؟ فکر کرد به یک میهمانی بزرگ دعوت شده است.

رییس و خانمش لباس رسمی پوشیده بودند امّا به‌نظر می‌رسید منتظر میهمانان زیادی نیستند. هر سه نفر، توی سالن پذیرایی و نزدیک شومینه نشستند. بعد از احوالپرسی، بگو بخندشان از شگردهای بدیع تقوی برای از زیر کار در رفتن شروع شد و بعد به زمانی رسید که مسئول رستوران اداره بود و چون برایش صرف داشت، حتی یک ساعت هم غیبت نکرده بود... و بالاخره رسیدند به درآمد فعلی و مخارج زندگی تقوی پس از حکم اخراج و اینکه به هر حال او باید کاری انجام بدهد و از خود مایه بگذارد و...

تقوی فکر می‌کرد، کارمندان قدیمی، همان زنها و



مردها که در دو هفته اخیر به دیدارشان رفته بود به رییس و زنش گفته‌اند که عقیل مزاحمشان شده و حدسش درست بود. در همین اثناء زنگ در به صدا درآمد. حتماً خدمتکار رفته بود. چون لحظاتی بعد زنی را که لباس مشکی پوشیده بود به داخل سالن پذیرایی راهنمایی کرد:

«سرکار خانم آزموده تشریف آوردند.»

رییس و خانمش سر و جان فدا، گویی که به خود نمی دیدند میهمان سرافرازشان کند، رفتند تا به خانم آزموده خوشامد بگویند. پروانه‌وار دورش می‌گشتند تا او روی کاناپهٔ بزرگ نشست. وقتی جا به جا شد از کیفش بادبزن گرانقیمتی که روی آن تصویر درختهای یک باغ شکوفه کرده بود، درآورد و با وقار و سنگینی مشغول باد زدن خود شد. خدمتکار آمد کمکش کند نگذاشت.

لحظاتی سکوت بود. گویی همه منتظر بودند تا او نفسش جا بیاید. گرچه دستهای میهمان تا مچ پوشیده بود امّا آنچه از لباسش به بیرون می‌سُرید، چاق و سفید بود. حتماً شکمبند هم بسته بود و تقوی احساس می‌کرد، شکمبند باعث نفس تنگی او شده است.

خدمتکار میوه و شیرینی آورد و میز پذیرایی مفصلی چید. تقوی گرسنه‌اش بود. صبح هرچه پول داشت صرف خریدن کفش نو و خرج لباسشویی کرده بود. علی‌رغم تاکید رییس، دیگر نتوانسته بود به آرایشگاه برود و موهای مجعدش را منظم و اصلاح کند. فقط با قیچی آبخور سبیلهایش را زده بود و تارهای سفید لابلای آن را یکی یکی و با دقت بیرون کشیده بود. خط ریشش را هم بالاتر برده بود تا اندکی جوانتر به‌نظر برسد. حالا مردی حدود سی و پنج شش ساله می‌نمود.

رییس و خانمش چشم انتظار بودند تا میهمان تازه‌وارد، حرفی بزند. تقوی چندتایی از شیرینیها را با فاصله برمی‌داشت و در حالیکه لبخندی بر گوشه لبش بود، در دهانش می‌گذاشت. رییس، نزدیک گوش تقوی زمزمه کرد:

«مواظب رفتارت باش. تاج‌بانو، شعاع‌الدّین اشرف الدوله هستند و اخیراً بیوه شده‌اند.» بعد دست تقوی را گرفت و با حالت صمیمانه‌ای بردش تا پیش خانم آزموده. صدایش را صاف کرد و گفت:

«ایشان همان آقای تقوی هستند که چند روز پیش تلفنی صحبتش را کردم. خاطرتان هست؟»

خانم آزموده با نگاه خریدارانه‌ای سر تا پای تقوی را ورانداز کرد. لحظه‌ای دستش را از زیر لباسش بیرون آورد امّا دوباره همانجا پنهانش کرد. تقوی لحظاتی که به او خیره شده بود، چهره مادرش در ذهنش نقش بست. زنی با ابروهایی نازک و هلالی و یک پُف ملیح در زیر چشمهای مشکی و زیبا. اما معلوم بود که سنی را پشت سر گذاشته است.

رییس، تقوی را طرف دیگر کاناپهٔ بزرگ نشاند و بعد رفت تا دستور بدهد خدمتکار شام را حاضر کند. غذای خانم آزموده را برایش جداگانه گذاشتند. رییس و خانمش هم برای خود غذا کشیدند. همه مشغول خوردن شدند. خانم آزموده با لبخند بزرگ منشانه‌ای به تقوی تعارف کرد که از غذای او هم بردارد و تقوی با چنگال سه قسمت از جوجه سرخ شده را برداشت و خورد. به رییس و خانمش اشاره کرد که آیا فقط نوشابه غیر الکلی دارند؟ و آرام خندید. آنها با دیدن ادا و اطوارهای تقوی به ایما و اشاره از او خواستند اصلاً حرفش را نزند و آبروریزی نکند.

خانم رییس، خطاب به خانم آزموده گفت:

«این عقیل خان، کاملاً آشنا و خانه‌زاد ماست. خودمان استخدامش کردیم توی اداره. کارپرداز خوبی بود ولی حالا به شغل آزاد علاقه‌مند شده. یک وقت اگر در این سازمانهای دولتی کار و فرمانی داشتید دریغ نفرمایید. مطمئن باشید به نحو احسن انجام خواهد داد.»

رییس برخاست و کنار تقوی نشست و گفت:

«تو این افتخار را داری که معتمد یک خانم واقعی باشی. ایشان مثل زنهای دیگر بی کس و کار نیستند. حواست را جمع کن و با نیروی کامل برو جلو. از خوبی و ایثار چیزی فروگذار نکن تا ایشان هم برای کمک به تو دستشان باز باشد.»

تقوی دستش را گذاشت روی قلبش که از صبح کمی درد می‌کرد. اما با خوشرویی گفت:

«به روی چشم ارباب.»

ساعتی بعد، خدمتکار آمد و خبر داد که راننده آمده و منتظر است. رییس و خانمش، خانم آزموده را در میان گرفتند تا از پله های بالکن پایین برود. رییس، تقوی را کنار کشید:

«زود باش، باهاش برو تنها نباشد. اگر قرص و محکم و آماده خدمت باشی او هم ما را از دست این مزاحمها خلاص خواهد کرد. متوجهی که... هفته پیش دوتاشان آمده بودند و دنبال خانه مصادره‌ای می‌گشتند. فکر می‌کردند چون ما قبلاً رییس بودیم حالا هم پولمان از پارو بالا می‌رود.»

سگ سفید و کوچک رییس گردن می‌کشید تا خودش را به پاهای آزموده بمالد که تقوی کنار او قرار گرفت و هر دو سوار اتومبیل شدند. راننده استخر را دور زد و از در بزرگ حیاط بیرون رفت تا وارد خیابان اصلی شود. توی اتومبیل، خانم آزموده اشاره به کفشش کرد که چه تنگ است و ناراحتش می‌کند. تقوی خم شد و کفش سفید و پاشنه طلایی را از پای او درآورد. تعجب کرد که چگونه کفش به این ظریفی وزن صاحبش را تحمل کرده است؟

راننده از چند خیابان دیگر گذشت و پس از طی مسافتی در مسیرهای شمال شهر از روی پلی باریک رد شد و توی پیاده‌رو و رو به روی پله‌های سنگ مرمری خانهٔ خانم آزموده توقف کرد. خانم دسته کلیدش را به تقوی داد و راننده خداحافظی کرد و رفت.

در میانه حیاط خانه‌ای اشرافی ولی قدیمی با روکار آجری بودند. پنجره‌های بزرگ با پشت دریهای چوبی... ستونهای بلند ایوان... بعد دری چوبی ماشین‌رو کالسکه رو که به کوچه پشت باز می‌شد. ساختمانی با اتاقهای بزرگ و سقف و دیوارهای گچبری شده و آینه کاری... خانه پر بود از اثاثیه و اشیاء عتیقه که فضای خالی اتاقها را انباشته بودند و حتی توی راهرو از کثرت روی هم چیده شده بودند. با هیجانی که تقوی داشت، در آن فرصت کم، بیشتر از این نمی توانست ببیند.



زیر آفتاب آبی

(آثاری از شاعران نوپرداز آذربایجان شوروی)
برگردان: محمد خلیلی
نشر خنیا، ۱۳۶۹
۸۸ صفحه، ۴۵۰ ریال

کتاب حاضر مجموعه‌ای از ۳۶ شعر از ۲۲ شاعر آذربایجان است. در این مجموعه در کنار شاعرانی چون رسول رضا «که سرآمد معاصران خود و مکتب‌دار شاعران جوان پس از خویش» است و علی کریم، واقف ابراهیم و یوسف حسن بک «سه تن دیگر از شعرای صاحب‌نام پس از انقلاب»، شعر جوان آذربایجان به خوانندگان فارسی‌زبان معرفی شده است.

به شعری از پاشا علی اوغلو نگاه می کنیم:

چیزی‌مان نیست/ جز نگاههای آبی تو/ چشمهای آبی من/ دستمزد آبی‌رنگ برادرم/ و آرزوهای آبی مادرم/ ما نتوانستیم دنیا را با رنگ آبی بیارائیم/ اما، هر گاه که خوابیدیم/ رویاهای آبی دیدیم/

در کنار جادهٔ پاییز

کاظم سادات اشکوری
نوید شیراز - چاپ اول ۱۳۷۲
۱۰۰ صفحه- ۱۲۰۰ ریال

در کنار جادهٔ پاییز پانزدهمین کتاب از سری حلقهٔ نیلوفری‌ست و به مناسبت ششمین نمایشگاه بین‌المللی تهران در یادروز استان گیلان (نوزدهم اردیبهشت ۷۲) منتشر شده‌است.

کتاب حاضر، ششمین دفتر شعر اشکوری‌ست:

در بیشه‌های متروک/ طرح پرنده‌ای/ در ذهن آسمان ابری/ و دورتر/ آواز یک قناری/ در جنگل بهار/...





پریشان خیال

فیودور داستایوسکی
ترجمهٔ هاشم بناء‌پور
نشر فرهنگ- چاپ اول ۱۳۷۱
۱۵۳ صفحه- ۱۴۰۰ ریال

این کتاب شامل دو داستان بلند از فیودور داستایوفسکی است: پریشان خیال و شبهای روشن. این دو داستان مستقل از هم، در عین حال ارتباط تنگاتنگی با هم دارند. به‌عبارتی هردو آرزوهای جوانی افسرده، منزوی و رؤیایی را به‌تصویر می‌کشند، دنیای آرمانی او را نشان می‌دهند و به عمق وی نفوذ می‌کنند و بالاخره زوایای ذهن او را می‌شکافند.

نویسنده چنان در تجزیه و تحلیل شخصیت قهرمانش مهارت نشان می‌دهد که انسان احساس می‌کند هیچ روانشناسی نمی‌تواند چنین تحلیلی از این مشکل روحی و این گرفتاری و افسردگی بدست دهد.

از فیودور داستایوفسکی تاکنون شاهکارهایی چون برادران کارمازوف، خاطرات خانهٔ مردگان، تسخیر شدگان، جنایت و مکافات، قمارباز به فارسی ترجمه شده است.

آن شب توی یکی از اتاقهای پایین، روی تخت مستعملی خوابید. در حالیکه به لوستر کوچک بالا سرش نگاه می‌کرد، خود را توی یکی از هتلهای بزرگ شمال شهر می‌دید. سرشار از لذّت بازی بیلیارد، روی تخت مجللی یله افتاده بود. گیلاسی و بعد... کسی هم بود که او را با نوازش از خواب نیمروز بیدار کند. و چه سخت می‌توانست برخیزد. آنکه نوازشش می‌کرد، زنی بود شبیه همه زنها و کنار تختش نشسته بود و با ملایمت و محبت می‌گفت: «گرچه با هم هستیم امّا بی غصه و درد هم نیستیم.» ترس از مزاحمتهای زنی دیگر که مطلقه بود و نتوانسته بود مهریه و جهیزیه‌اش را پس بگیرد در خواب، آرامشش را برهم می‌زد و بیشتر نزدیکش می‌کرد به آن زنی که بالا سرش نشسته بود. زن می‌گفت: «این قدر خوابش را نبین و فکرش را نکن. برای تو چه فرقی دارد اگر زن اولت عشق تو را نگه داشته باشد یا فراموشش کند. با آن افتضاحی که تو با دختر همسایه‌ات بالا آوردی او دیگر تو را دوست ندارد. فکر نمی‌کنی حالا نوبت من و توست که با هم باشیم؟ وقتی چیزی را داری که نباید خوابش را ببینی عزیزم.»

چند روز بعد، محضردار با منشی‌اش به خانه آمدند و طبق خواست خانم آزموده صیغهٔ عقد را جاری کردند. دوماه که از شروع زندگی آنها گذشت، تقوی احساس کرد از فرط درد قلب دیگر مستأصل شده است. فکر می‌کرد درون استخوانهایش هیچ چیز نیست و همه پوک شده‌اند. روزی خانم آزموده صدایش زد:

«آن ماشین آلبالویی توی نمایشگاه خارجی بود، نه؟»

«تویوتای ژاپنی بود، مدل ۱۹۷۹.»

«اگر خوشت آمده برو به آقای قاسمی از قول من سفارش بده آخرین مدلش را پیدا کند و اگر دست به نقد بود خودت برو محضر بده سندش را تنظیم کنند.»

تقوی فهمید که خانم از او بیش از پیش خوشش آمده و به هر حال باید وظیفه رانندگی و نوکری را هم تمام و کمال و به نحو احسن انجام بدهد. و پذیرفت که جز خودش کسی نمی‌تواند تا این حد برای خانم کمک باشد، حتی اگر قلبش از درد تیر بکشد نباید به روی خود بیاورد. و نیز دریافته بود که خانم آزموده از پروندهٔ مسکوت مانده در دادگستری مطلع شده و می‌داند که از اداره هم اخراجش کرده‌اند. این مطلب را روزی ضمن شوخی و خنده، خود خانم آزموده به او گفته بود.

تقوی دلش می‌خواست بی‌خبر خانه را ترک کند، حتی به رییس و خانمش که بارها به کمکش آمده بودند، نگوید که دیگر تحمل نیش و کنایه‌های خانم آزموده را ندارد. امّا کجا می‌توانست بگریزد؟ هرجا می‌رفت پیدایش می‌کردند. از افکار خود پشیمان شد. کجا بهتر از اینجا؟ لحاف و تشکی پهن بود و او می‌خورد و می‌چرید. امّا گاه این دردِ قلب امانش را می‌برید و پس از آن فشارهای هیجانی که بهش وارد می‌آمد، مجبورش می‌کرد ساعتها روی کاناپهٔ سرسرا یا توی اتاق پایین دراز بکشد. در خواب و بیداری به‌خود نوید بدهد که: بله، در همین خانه است که همه کارها رو به‌راه خواهد شد و باید صبر کند تا روزی چنین شود.

حالا خانم آزموده گوشه تختِ اتاق خوابش نشسته بود و گلدان کوچک عتیقه‌ای را که تقوی صبح به سفارشش خریده بود از درون جعبه بیرون آورده و به دقت وارسی‌اش می‌کرد. تقوی روی تک مبل کنار دیوار و رو به پنجره لمیده بود و نگاهش به آسمان ابری و تیره دوخته شده بود. فکر می‌کرد که چندین سال است در این خانه می‌پوسد. خانه‌ای که هر از چند گاه درش به روی پیرزن یا پیرمردی از دماغ فیل افتاده باز می‌شد و او مجبور بود از آنها با چای و شربت پذیرایی کند. یا با اشاره خانم از جلو چشمشان دور شود. چقدر خوب بود باران می‌بارید. هوای شهر را یک سنگینی بغض‌آلود فراگرفته بود. در خیالش، ابرهای تیره و روشن درهم می‌پیچیدند و خورشید با پاره ابرها در تقلا بود تا خود را نشان بدهد. ابرها سایه‌دار و عجیب بودند. حیوانی غول‌آسا می‌پرید و پشت گردن حیوان غول‌آسای دیگری را گاز می‌گرفت: «نکند من خیالاتی شده‌ام؟»

خانم آزموده گفت: «عقیل، عزیزم بیا اینجا با من حرف بزن. ناهار هم که نخوردی. اصلاً تو چرا چند روزه که بداخلاق شدی؟ من که چیز بدی بهت نگفتم. اگر هم گفتم از روی خیرخواهی بود و تو گاو نر خوبم چرا به دل گرفتی؟ یادت باشد ناز کردن مال تو نیست، کوچولوی من.»

«خانم، شما هم که ماشاالله چه حوصله‌ای دارید؟»

«بیا جلو ببینم. نگاه چه اَخمی کرده! یعنی حواست به من نیست؟ نکند در خیالت داری جای دیگری را شخم می‌زنی و ما خبر نداریم؟»

«دارم فکر کار خودم را می‌کنم. اشکالی دارد؟»

«اشکالی ندارد. اما تو باید شنگول و سرحال باشی. با من حرف بزنی و بخندی. چیزی که کم نداری. دنیا را باید بهتر از اینها ببینی.»

«من با این درد قلب که روز به روز هم بدتر می‌شود فکر نمی‌کنم بتوانم هیچ چیز را زیبا ببینم. حتی اگر به‌نظر شما یک گاو خوب باشم.»

«این که مهّم نیست. بهش فکر نکن و ادا هم در نیاور، حالا بیا، عصر با هم می‌رویم پیش دکترِ من. شاید من هم احتیاج به چک‌آپ داشته باشم.»

«می‌خواهم بروم حمام و بعد هم کمی بخوابم. استراحت لازم دارم.»

«همین؟»

«خدایا چه گرفتاری شدیم‌ها...»

«خودت بهتر می‌دانی که من خیرخواه توام. به‌شرط اینکه پسر خوب و حرف‌شنوی باشی.»

«خانم خسته‌ام. امروز موقع خرید پاهام می‌لرزید.»

«تو را به خدا نگاه کن! مثل اینکه من باید به تو روحیه بدهم. حیف نیست که با این تن قوی روح پژمرده داشته باشی؟ هان، حیف نیست از زندگی لذّت نبری.»

«مثل اینکه شما اصلاً باورت نمی‌شود که من حالم خوش نیست.»

از روی مبل بلند شد و کنار پنجره ایستاد. آسمان دلتنگ بود و ابر و خورشید درگیر بودند. آن حیوانهای غول‌آسا می‌افتادند روی سطح خورشید و زیر خود پنهانش می‌کردند.



خانم آزموده گفت: «حالا که پا شدی مثل آقاها برو حمام و شیر آب داغ را هم باز بگذار تا من بگویم بعدش چه کار باید بکنی.»

«باور کن خانم، این آب داغ و بخارِ حمام، نفس کشیدنم را سخت کرده.»

«عقیل جان، شاید نفس من هم بگیرد. اما حمام پر از بخار را خیلی دوست دارم. حمام گرم در این هوای مه‌آلود خیلی می‌چسبد. مطمئنم تو هم دوست داری مگر نه؟»

•••

وقتی آزموده از حمام بیرون می‌رفت، تقوی صدایش را شنید که گفت: «اوهوی گاو نر خوبم، دیدی که خیلی هم بهت بد نگذشت..»، بعد طنین خندهٔ لخت او بود که دور و دورتر می‌شد. چه می‌شد اگر جرئت داشت و سر او داد می‌کشید که در هر کاری اگر اجبار باشد و... امّا احساسش را فروخورد. بار دیگر درد سراغش آمده بود و قفسهٔ سینه‌اش را می‌فشرد. لبهٔ وان نشست. در آن بخار جا مانده در حمام، نور چراغ، کمرنگ می‌نمود. این قلب لعنتی... کاش کسی بود و حوله‌ای به دستش می‌داد. یا لباس تنش می‌کرد و می بردش جایی که بتواند راحت‌تر نفس بکشد.

از لبه وان پا شد و با سستی، حوله حمام خانم را که زمین افتاده بود برداشت. گو که می‌دانست اگر بپوشد، خانم حتماً با داد و بیداد باز هم تحقیرش می‌کند. مال خودش کجا بود؟ نبود. نمی‌دیدش. گاهی هم خانم شوخی‌اش گل می‌کرد و با خود می‌برد بیرون.

وقتی سعی می‌کرد بازویش را در آستین حوله فرو ببرد، کوفتگی در تنش موج می‌زد. یادش آمد، وقتی آن جثه سنگین و لیز را شتشو می‌داد، درد را بیشتر از پیش در میان کتف و سینهٔ خود احساس کرده بود. خانم را پس زده بود تا خود را به در کشویی حمام که به سر بینه باز می‌شد، برساند و نفس بکشد ـ که او دوباره صدایش کرده بود که یعنی حالا چه وقت نفس کشیدن است. بادکنکِ سفید خالی شده ـ این تشبیهی بود که تقوی در ذهن خود برای او پیدا کرده بود. لابد کم کردن بیست کیلو اضافه وزن، پوست هر کسی را چروک می‌اندازد.

تا نزدیک آینه و جالباسی پیش رفت بلکه لباسهای زیرش را در سر بینه بیابد. نیافت. نمی‌یافت. شرم باعث می‌شد نتواند مثل او لخت از حمام بزند بیرون. ای کاش از ورای شیشه‌های خاک‌آلود سقف، نسیمی می‌وزید و او ساعتها همانجا می‌خوابید. با سستی کمر حوله حمام را روی شکمش گره زد. یقه‌اش باز بود و هنوز سینه پهن و پرمویش که بیرون بود به شدت بالا و پایین می‌رفت.

زانوهایش لرزید. به‌نظرش آسمان هنوز گرفته و مه‌آلود بود و ابرهای سایه‌دار غول‌آسا روی هم انباشته می‌شدند. سعی کرد نفس عمیقی بکشد. یادش نیامد ساعت چند است؟ نکند همان ساعتی است که در خانهٔ رییس اسبق نشسته بود و با خنده‌هایی هنوز دلگرم کننده، خود را سرحال نشان می‌داد؟ به یاد آورد، خانم آزموده هرچند وقت، چیزی را بهانه می‌کرد تا تحقیرش کند. شاید مثل همین چند دقیقه پیش که خندید و رفت. یا آن یک هفته قهر و سکوت که زندگی را برایش از جهنم هم بدتر کرد. تقوی حتی اجازه نداشت به دکمهٔ لباس خانم نگاه چپ بکند. باز کردن آن که جای خود داشت.

خنده تلخی زد. و قبل از اینکه روی کاشیهای سرد کف سر بینه ولو شود، دستگیره در را از داخل چفت کرد. تنهایی یک دنیا ارزش داشت. بعد طاقباز دراز کشید. کاش ابرها می‌رفتند جایی دیگر و آفتاب می‌تابید. بین خواب و بیداری بود که حس کرد صدای خنده زنی را شنیده است. بعد دو بازو را دید که در هوا باز شده بود و از او می‌خواست که به درون حلقه بیاید و حلقه امّا هرلحظه تنگتر می‌شد. کوچک و کوچک، بی‌آنکه او را در بر گرفته باشد. صدا گفت:

«حالا که پیش منی، پس تا ابد همین جا بمان.»

می‌دانست صاحب دستها و صدا کیست ولی خسته‌تر از آن بود که خود را مطابق سلیقه و خواسته او نشان بدهد. بارها نیمه شب، ناگهان دستی جستجوگر را روی خود حس کرده بود و وقتی هراسان از خواب پریده بود صدا او را به نامهای دیگر؛ حسین، منوچهر، و بالاخره عقیل خوانده بود.

وقتی شنید: «گاو نر خوبم چرا نمی‌آیی...؟»، اشک چشمهایش را با آستین لباس حوله‌ای پاک کرد. سردی کاشیها در تنش می‌دوید، امّا جلو چشمش همه‌چیز تیره بود. فکر کرد دیگر شب شده و باید که حتماً بخوابد. دستهایش را زیر سرش گذاشت. هنوز می‌توانست خیسی موهایش را حس کند. پس بالاخره حالا روز بود یا شب؟ به کجا می‌رفت که حتی خودش نمی‌دانست؟

در خیابانی بی‌انتها می‌دوید. اول ندید که خانم آزموده در زیر سایهٔ درخت کهنسالی کمین کرده است و از میان پلکهای پُف کرده‌اش مراقب اوست. چاره‌ای جز دویدن نداشت. از چه می‌گریخت خودش هم نمی‌دانست. در خواب یادش نمی‌آمد که چرا می‌گریزد. به طرف خیابان فرعی دیگری رفت. نگران بود که مبادا سر راه این گریز، خانم آزموده از همین مسیر بیاید و راهش را ببندند. بعد لباس بلند و تیره‌اش را باز کند و او را مثل حشره‌ای کوچک در خود بکشد و راه فرارش را سد کند.

کمی جلوتر، صدای کسی را که به آرامی نامش را صدا زد، شنید. اول خیال کرد خانم آزموده است که صدایش را عوض کرده تا او را گول بزنند. تند امّا با تردید، پیچید طرف جایی که صدا را شنیده بود. مسیر صدا را گم کرد و مردد ماند که ناگهان از دریچه‌ای کوچک، دستی روی پیاده‌رو دراز و درازتر شد و پایش را گرفت و او هراسان در حالیکه حتا فریاد نمی‌توانست بزند به فضایی تاریک کشانده شد و بعد در چاه عمیقی سقوط کرد.

از هراس این سقوطِ هولناک بیدار شد. سعی کرد برگردد و چهره کسی را که به درون آن چاه ظلمات کشانده بودش ببیند. ولی ندید. نفسهایش مقطع و کوتاهتر شده بود. گرمی خونی را که از بینی به روی صورتش سرازیر شده بود احساس کرد. بیرون، باران با همهٔ شیشه‌هایی که در اطراف او بود ضرب می‌گرفت. چه می‌گفت این ضرب غم‌انگیز که او نمی‌فهمید؟ به‌نظرش رسید، قطرات به هم پیوسته باران حتی روی شیشه مشجر در سر بینه هم جاری است. بعد تصویر زنی فربه را دید که به در می‌کوبید و صدایش می‌زد. وقتی صداها قطع شد، او هم چشمهایش را بست تا دیگر تصویری را نبیند که به شیشه چسبیده بود و هنوز با دستگیره ور می‌رفت.



۱۳۷۱



موریانه

بزرگ علوی

انتشارات توس- چاپ اول ۱۳۶۸

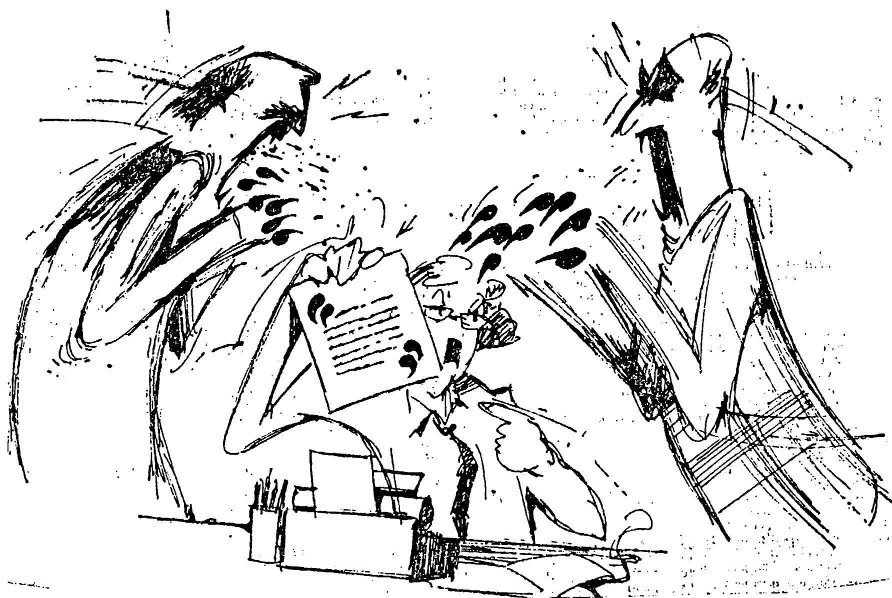
۲۴۸ صفحه- ۲۰۰۰ ریال

کتاب از زبان راوی که تا انتهای رمان نامش برای خواننده مجهول می‌ماند نقل می‌شود. راوی در این کتاب شرح کارها و فعالیتهای خود را در ساواک بازگو می‌کند. وی در ابتدا برای تأمین مخارج مادر و خواهرش، توسط میرزا علیخان در ادارهٔ مالیه استخدام می‌گردد. میرزا علیخان طی ماجرایی دستگیر و زندانی می‌شود. چندی بعد راوی توسط موسی به دکتر بیژن که یکی از اعضای عالی‌رتبهٔ ساواک است معرفی می‌شود و به‌عنوان خبرچین به سازمان راه می‌یابد.

او در ابتدای فعالیت خود برای شناسایی شورشیان دانشجو به دانشگاه راه می‌یابد و به‌عنوان یک انقلابی میان تجمع دانشجویان چپ‌گرا نفوذ می‌کند. دانشجویان به او اعتماد می‌کنند و او در فعالیتهای آنها شرکت می‌کند. در یورش سربازان به دانشگاه چند تن از دانشجویان شورشی که شناسایی شده‌اند دستگیر و زندانی می‌شوند. او به‌خاطر این موفقیت بزرگ از سوی تیمور بختیار و دکتر بیژن مورد تشویق قرار می‌گیرد. چندی بعد متوجه می‌شود رقیه ـ تنها خواهرش ـ یکی از اعضای چریکهای انقلابی است. رقیه از فعالیت برادرش در ساواک با اطلاع است و هنگامی که درمی‌یابد برادرش از کارهای او مطلع است از منزل می‌گریزد. او در پی یافتن رقیه و بازداشتن او از فعالیتهای ضد رژیم به پرونده‌هایی دست می‌یابد...

عزیز معتضدی

خروس بجنوردی



بجنوردی شانس آورد. همه این‌را می‌دانستند، اما به‌رویش نمی‌آوردند. البته این حرف‌ها گفتن ندارد، ولی او هرچه داشت از برکت هوش و استعداد ذاتی خود داشت. وگرنه الان مثل برادرش در شهرستان توی دکان پدر پیر مفلوکش به کفاشی مشغول بود. اما مگر می‌شود دهان حسودها و خرده‌بین‌ها را بست. بجنورد کجا و اینجا کجا. خب مردك کمی متکبر بود. یعنی خوب می‌دانست چطور از وجود نازنین خودش لذت ببرد. مثل خروسی مغرور توی کوچه‌های دور و بر خانه‌اش پرسه می‌زد، خمیر دندان کلگیتش را که از سوپر مارکت سرکوچه خریده بود در دست می‌چرخاند. سوت‌زنان راهش را می‌رفت و خیلی مواظب بود که کسی دستش را نخواند! هرچه باشد اینجا پایتخت است و آدم‌های مجرب ردپای تازه از گرد راه رسیده‌ها را می‌شناسند. اما کورخوانده‌اند. زیرا بجنوردی مرد باهوشی بود.

مرد جوان هیجان‌زده بود. این‌ها را می‌گفت، بی‌هدف در خیابان‌ها راه می‌رفت و می‌کوشید افکارش را مرتب کند. موفقیت‌های اخیرش هرکدام به معجزه‌ای می‌ماندند. همین دو هفته پیش بعد از مدت‌ها در بدری بالاخره با وساطت یکی از همشهری‌های متمولش آپارتمان تکخوابه قشنگی را در یکی از بهترین محلات بالای شهر با اجاره‌بهای نازلی تصاحب کرد. خدا را شکر که به‌موقع زنش را طلاق داد و او را با یك بچه به شهرستان فرستاد. والا حالا مجبور بود این خانه‌ی زیبا را صرفاً به‌دلیل تنگی جا از دست بدهد. آن‌وقت بدخواهان دیگر مضمونی نداشتند که کوك کنند. او سر بزنگاه به دادشان رسید. حالا دوباره همه می‌گفتند، بجنوردی شانس آورد.

و حالا داشت به رابطه‌ی مستقیم آرامش درونی و امنیت شغلی انسان‌ها فکر می‌کرد! بجنوردی زندگیش را وقف اعتلای هنر و ادبیات کشور کرده بود! البته از برکت این فداکاری بزرگ وضع و حالش هم به تدریج بهتر شد. دیگر به شغل‌های جنبی مثل تدریس در آموزشگاه شبانه و غیره، به‌صرف امرار معاش، احتیاجی نداشت. درآمدش خوب بود. کار و بارش رونق داشت. اجاره‌خانه‌اش با توجه به رقبای پایتخت نشینش بسیار مناسب یعنی دو سوم کل درآمدش بود. مخارج زن سابق و بچه‌اش را هم از همان اول به گردن خانواده بینوای دخترك انداخت. راستی هم که شانسش بد نبود. نمونه خوان ساده بنگاه‌های انتشاراتی تا رسیدن به مقام رفیع ویراستار متون قدیمی و منتقد ادبی روز درواقع یك شبه ره صد ساله پیمود. ناشران معتبر حرفش را می‌خواندند. ممیزی رویش را زمین نمی‌گذاشت. پیشکسوت‌های شعر و ادب هوایش را داشتند و نویسندگان جوان مجیزش را می‌گفتند. بجنوردی حالا می‌توانست، در صورت لزوم، نوبت چاپ کتاب‌ها و ترتیب تقدم و تأخر آنها را نزد چند ناشر معتبر به‌هم بزند. هرکس تا امروز تنها یك بار کتابی را به چاپ سپرده باشد، از قدرت مخوف و مخرب این گونه اعمال نفوذها آگاه است! تازه جوان شایسته ما به تازگی ستون اخبار کتاب یك روزنامه کثیرالانتشار و صفحات ادبی چند مجله تازه تأسیس را هم قبضه کرده بود. دیگر نمی‌شد با او شوخی کرد. دوستان نزدیکش می‌ترسیدند بجنوردی تاب تحمل این‌همه پیروزی پی‌درپی را نیاورد و خودش را در دریا غرق کند.





اما آنها اشتباه می‌کردند. چراکه بجنوردی اگر هم می‌خواست نمی‌توانست خودش را غرق کند. زیرا غرور و نخوت ظاهریش جز نقابی برای پنهان کردن درد حقارت و رنج درونش نبود. او هنوز کارهای زیادی داشت. می‌خواست نویسنده شود. کشوهای میز تحریر لکنتویش را از سیاهه قصه‌های بیشماری که شب‌های دیروقت می‌نوشت، انباشته بود. گاهی در روشنای بیرحم روز یکی از آنها را برمی‌داشت، می‌خواند و بلافاصله گلویش از بغض درد می‌گرفت. دریغ از سه تا جمله پشت هم صحیح و سالم! این درد را به که باید گفت؟ هیچ‌کس! خدا را شکر، او می‌توانست انتقام بگیرد. وقتی آثار دیگران را می‌خواند به آسانی متوجه اشتباه‌های آنها می‌شد. یعنی درواقع خطاهای گاه و بیگاه خودش را در آنها می‌جست و چه بسیار هم می‌یافت. پس اگر نویسنده خوبی نبود، می‌توانست منتقد توانایی باشد! جای بسی خوشوقتی‌ست که نویسندگان کم نیستند، اگر آنها پیه شهرت را به تن مالیده‌اند، پس یکی هم باید تازیانه را بردارد! اوضاع بسامان است. زندگی جاری‌ست. جدال اندیشه امری پسندیده است. بجنوردی غمی نداشت، جز این که...

دلش از عشق خالی بود! می‌دانست که عشق غم را از دل بیرون می‌کند، و بالعکس، وقتی که عشق نباشد، غم جای آن را می‌گیرد. مگر می‌توان با «خاطر حزین» سرود عشق سر داد. پنج سال زندگی با زنی که خانواده برایش پیدا کردند، جز سرما و رخوت و سکوت، یك دختر ناقص که از بدو تولد بیماری خونی داشت، حاصل دیگری به بار نیاورد. جز این، و یکی دو تجربه‌ی ناکامل مربوط به عنفوان جوانی، هیچ شناختی از زن‌ها نداشت. حتا جسما هم آنها را درك نمی‌کرد! هرگاه در بنگاه انتشاراتی یا دفتر مجله‌ای با یکی از زنان جوان سر و زبانداری که شعر می‌سرودند، داستان می‌نوشتند و حتا آهنگ می‌ساختند، مواجه می‌شد، آب از لب و لوچه‌اش راه می‌افتاد. دلش می‌خواست از آنها بپرسد، شما که هستید؟ چه هستید؟ از کدام سیاره آمده‌اید!؟

چون نمی‌توانست حرف دلش را بزند، بغض می‌کرد. درهرحال نه آتش اشتیاق و نه بغض سرد هیچ‌کدام به دهان گشاد، بینی تیز، چشم‌های ریز و ابروان باریك کج و کوله‌اش نمی‌آمد. واقعیت این بود که بجنوردی نزد زن‌ها محبوبیتی نداشت. او لبخند می‌زد اما افسوس که حتا لبخندش هم زیبا نبود. با این‌حال مغرور بود. داشت با کبر و نخوت راه خودش را می‌رفت که همشهری متمولش، بانی خانه تازه، سر راهش سبز شد. بجنوردی زود دست و پایش را جمع کرد، کرنشی کرد و مثل مرغ بی‌پر و بالی از کنار او گذشت. اما بیست قدم دورتر دوباره خودش را بازیافت. حالا به مغازه میوه فروشی محبوبش رسیده بود.

«نیم کیلو سیب بی‌زحمت!»

فروشنده با دلخوری پاکتی برداشت و چند تا سیب ریز و درشت در آن ریخت، سپس پاکت را روی ترازو گذاشت؛

«بیشتر نشه؟»

«آخ، نه!»

چه فایده‌ای داشت. همان نیم کیلو هم زیاد بود. او یکی دوتایش را می‌خورد و بقیه معمولاً روی میز تحریرش می‌گندید. بجنوردی به بساط میوه‌فروشی خیره شده بود. لامپ بزرگی از یك تکه سیم دراز بی‌قواره آویخته بود و نور تندش بر تلالو سیب‌های سرخ و پرتقال‌های درشت می‌افزود. نگاه کردن به این منظره زیبا در آن سوز سرد زمستانی لذتی داشت. ای کاش می‌توانست تنهاییش را با سودابه تقسیم کند.

بجنوردی خودش را برای یك برخورد گرم و صمیمانه آماده کرده بود. از قضا ترتیب آمدن مهمان‌ها هم چنان شد که او و سودابه بی آنکه خود بخواهند درکنار هم نشستند. سودابه فرصت را غنیمت شمرد و قبل از آن‌که بجنوردی به خود بیاید سر صحبت را با او باز کرد:

«آقای بجنوردی، بالاخره کتاب من کی چاپ می‌شه؟»

بجنوردی متوجه سؤال سودابه نشد. از این‌رو سؤالی را که خود قبلا آماده کرده بود پیش کشید:

«شما هم امشب شعر می‌خوانید؟»

«آه، نه. در حضور این همه شاعر سرشناس، به‌راستی خجالت می‌کشم.»

بجنوردی نگاهی به چهره‌ی سودابه کرد. از مشاهده صورت زیبا، نگاه پرطراوت و پوست لطیف دوشیزه جوان دلش لرزید. درحالی که از فرط خجالت سرخ شده بود، توصیه کرد.

«خجالت نکشید! شما شاعر مستعدی هستید! بالاخره هرکس باید از یك جایی شروع کند.»

«آخر در حضور این همه شاعر بزرگ... نه به‌راستی



گفت‌وگو با: احمد شاملو، محمود دولت‌آبادی، مهدی اخوان ثالث

محمد محمد علی
قطره- چاپ اول ۱۳۷۲
۲۸۲ صفحه- ۲۸۰۰ ریال

محمد محمدعلی، داستان‌نویس معاصر، می‌نویسد:

دیگر زمان آن رسیده که دریابیم قوتهامان کجاست و ضعفهامان کجا. گهگاه بر خود ببالیم و ضعفهامان را نیز دریابیم. برای دستیابی به این مهم باید بیشتر بدانیم، از گذشته بیاموزیم و پاسخها را بجوییم.

و خود به جستجوی پاسخهای سه تن از سرشناس‌ترین چهره‌های ادبیات معاصر ایران ایستاده‌است.

گفتگو با شاملو تاریخ اسفندماه ۶۵ را دارد و گفتگوی با دولت‌آبادی و اخوان‌ثالث در سال ۶۶ اتفاق افتاده است. گفتنی است که دو گفتگو اول به‌صورت کتبی بوده‌اند و نشست با اخوان همراه با ضبط صوت بوده‌است.



تصنیف یک عشق
قاضی/ بیحاوی
مینا- چاپ اول ۱۳۷۱
۳۸ صفحه- ۴۰۰ ریال

داستان کوتاهی است در یک مجلد کوچک از نویسندهٔ جوان جنوبی که از او پیش از این به‌جز داستانهایی در نشریه‌های ادبی، مجموعهٔ داستان ازاین‌مکان‌منتشر شده‌است.



در بهترین انتظار
مهرداد فلاح
ناشر شاعر، ۱۳۷۱
۱۰۴ صفحه

بیست و چند سال پیش می گفتند که، در ایران بیست هزار شاعر داریم، و با توجه به روند افزایش جمعیت اکنون این رقم دست کم باید دوبرابر شده باشد. اما از وضع رقت‌بار انتشار مجموعه‌های شعر چنین می توان نتیجه گرفت که حتا شاعران هم «شعر» نمی‌خوانند؛ برای این که اگر می خواندند امروز تیراژ شعر این چنین اندک نبود و نیز این همه «ناشر مؤلف» از بازار کتاب سر در نمی‌آورد.

در «بهترین انتظار» یکی از مجموعه‌های شعر «ناشر مؤلف» است. در این مجموعه ۸۲ شعر سروده شده در فاصله‌ی شهریور ۱۳۶۹ تا آذر ۱۳۷۰ شاعر گرد آمده است.

جرأتش را ندارم.»

«به شما می‌گویم جرأت داشته باشید! من برایتان نوبت می‌گیرم.!»

حالا یکی از شاعران مشهور، داشت با آب و تاب تمام شعرش را می‌خواند. سودابه نگاهی به حرکات غلوآمیز شاعر کرد و واقعاً ترسید:

«ترا به خدا این کار را نکنید! آخر من هنوز حتا یك کتاب هم منتشر نکرده‌ام.»

«این که چیزی نیست. به زودی کتابتان منتشر می‌شود.»

سودابه هیجان‌زده به سؤال اول بازگشت:

«راستی؟ چه عالی. واقعاً خوشحالم...»

سپس پشت چشم نازك کرد. و با لحن گلایه آمیز دلفریبی افزود:

«اما شما تا به‌حال چند بار بدقولی کرده‌اید!»

چه صدای گرم و مهربانی! چه گلایه لطیف و قشنگی! بجنوردی دیگر حال خودش را نمی‌فهمید. گویی بند بند وجودش به ارتعاش درآمده بود. دلش می‌خواست همین‌جا از دختر جوان بپرسد:

«آیا با من ازدواج می‌کنی؟» اما شهامتش را نداشت. از این‌رو با لکنت زبان پاسخ داد:

«دست من نبود. چاپخانه جدید زینك‌های قدیمی را قبول نمی‌کرد. این بود که مجبور شدیم دنبال چاپخانه دیگری بگردیم.»

سودابه از مشکلات فنی چاپ سردر نمی آورد. فقط اشاره کرد:

«این را که هفته قبل گفتید.»

بجنوردی بیش از پیش به لکنت افتاد:

«راستی؟ من گفتم؟ پس دیگر مشکلی نیست.»

«گفتید که باید کاغذ را از بازار آزاد تهیه کنید.»

«آه، بله.»

«تهیه کردید؟»

«هنوز، نه!»

سودابه بار دیگر با همان طنازی مقهورکننده گله کرد:

«شما اصلاً به فکر من نیستید!»

«من به فکر شما نیستم؟»

صدای کف زدن حضار رشته کلامش را پاره کرد. شاعر سرشناس مقهور عظمت خود نگاهی غرورآمیز به حضار کرد و تا پایان کف‌زدن‌های طولانی آنها به گل‌های قالی خیره شد. سپس با لحن تسلابخش و متین خود باردیگر رشته کلام را به دست گرفت: «حالا می‌خواهم برایتان یکی از جدیدترین شعرهایم را که اخیراً در آلمان و بلژیك مورد استقبال فراوانی قرار گرفته، بخوانم.»

صدای پر صلابت شاعر بار دیگر فضا را پر کرد. بجنوردی مغموم و سردرگم بود. با تحسین به شاعر نگاه می‌کرد و امیدوار بود روزی بتواند جای او را در قله رفیع ادب و هنر کشور فتح کند. اما این مربوط به آینده بود. در حالی که او بیشتر حواسش متوجه زمان حال بود. نفس عطرآگین زن جوان به صورتش می‌خورد. نمی‌توانست بی‌اعتنا باشد. سودابه پیروزمندانه به نیمرخ چموش او نگاه می‌کرد. برای اولین بار متوجه فلاکت و محدودیت‌های انسانی این مرد بدجنس و آب زیرکاه شده بود. عشوه‌گرانه در گوشش زمزمه کرد:

«من اعتمادم را به شما از دست داده‌ام!»

بجنوردی زیر چشم نگاهی سریع به دور و برش انداخت. همه سراپا گوش بودند. بازویش را خاراند و با ناراحتی گفت:

«آخر برای چه؟ من همه سعی خودم را کرده‌ام.»

«گفتید کتاب من تا یك ماه دیگر چاپ می‌شود.»

«حالا هم همین را می‌گویم.»

«اما هنوز کاغذ تهیه نکرده‌اید.»

«این کار خیلی مشکل است. تا به‌حال به چند دلال کاغذ سر زده‌ام. باید بروم سراغ یکی دیگر.»

«باور نمی‌کنم.»

ناگهان فکری شیطانی مثل برق از ذهن بجنوردی گذشت. مگر نه این که در آرزوی برخوردی گرم و صمیمانه بود. باید جایی دخترك را خارج از محیط کار و محافل رسمی می‌دید. حالا فرصت مغتنمی بود. نمی‌توانست دوشیزه‌ی جوانی را به خانه‌اش دعوت کند. با این که نقش حامی ادبی دختر جوان را به‌عهده گرفته بود، نمی‌توانست توقع صمیمیت بیشتری داشته باشد. بدتر از همه این که هرقدر صبر پیشه می‌کرد، دخترك حتا به فکرش هم نمی‌رسید او را به خانه‌اش دعوت کند. شاید احساس فاصله طبقاتی می‌کرد. درحالی که نمی‌بایست بین روشنفکرها از این نوع ملاحظات کهنه‌پرستانه وجود داشته باشد! همانطور که او نمی‌توانست با بهانه‌های مبتذل و پیش‌پا افتاده‌ای مثل «آشنایی با پدر و مادر» و غیره خودش را به خانه دختر دعوت کند! بالاخره نفس عمیقی کشید، آب دهانش را قورت داد، سرش را هرچه بیشتر به سر دخترك نزدیك کرد.

«فردا به‌خاطر کتاب تو با یك کاغذ فروش معروف قرار دارم. اگر بخواهی می توانی با من بیایی.»

سودابه لبخند زد: «کجا؟»

«میدان بهارستان.»

«ساعت چند؟»

«ساعت ده.»

سودابه باز هم لبخند زد. نگاه زیرکانه‌ای به بجنوردی کرد. گویی به کشف تازه‌ای دست یافته بود. مرد جوان در این نگاه نشانی از موفقیت یافت. نفس راحتی کشید، با خاطر جمع و آرامش بی‌سابقه‌ای به پشتی صندلیش تکیه داد و در رویا فرو رفت. صدای پرصلابت شاعر سرشناس در گوشش پیچید: چه با شکوه است عشق. آخ عشق!

مرد جوان چشم‌هایش را بست و خود را در میدان بهارستان یافت. سودابه از سمت دیگر میدان وارد می‌شد. با هم به‌طرف مغازه کاغذ فروشی می‌رفتند. زیرلب گفت: «این اسمش قدم‌زدن شانه به شانه است!»

خیابان در زیر نور تند خورشید می‌درخشید. به‌راستی چشم حسودها از تماشای این روشنی خیره‌کننده کور می‌شد. افسوس که دهانشان را نمی‌شد بست. لابد باز هم می‌گفتند: «بجنوردی شانس آورد!»



□ هر حرف این الفبای تازه، سیاره‌ای‌ست که از دور کوچک و روشنی بخش می‌نماید. کلماتی که چون نزدیک تر می‌آیند معانی روشنی را که در گرانش خوفناک ظلمانی‌شان به بند کشیده‌اند در تو منفجر می‌کنند.

□ در جنگل پولاد و حماقت رها شده بودم، دیواره‌ها هر روز پیشتر می‌آیند تا حنجره‌ام، تا پنجره‌ی ذهنم.

□ هیچ عصری به مردگان نیازی ندارد، فقط از آنان می‌ترسد.

□ با این همه کسان که ترا در گزینش اینان اختیاری نیست، چه آسان می‌گفتی، می‌رفتی، می‌آمدی و آنها ترا یافته بودند چون وهمی که تو آنان را.

□ در فلق زندگیم رنگ‌ها و آواها، معمایی پر از خطا و ترس بود. در شفق مرگم نیز.

□ تابع یک متغیر دیوانه پوی شده بودیم که سمت و سوی خود را هر دم می‌گرداند با ما و در ما.

□ چه کسی گفته است «تمام شدن» کامل شدن است، ناتمام اصالت دارد. بنگر به زندگی، طبیعت، خیال.

□ آن چه نبودیم را در آن چه باید باشیم نشان می‌دادیم تا جایی که پنداشتیم آن چه هستیم همان است که باید باشیم.

□ عجز و نومیدی در کاربرد صفات عامیانه معجزه می‌کند.

□ ستایش قدرت‌های هول‌انگیز ربطی به شعور ندارد اما نمی‌توان ادعا کرد که بی‌شعوری را سهمی در آن نیست.

□ در طاق آسمان ابری پاره پاره می‌گذشت که چون روزمرگی تیره و پاره پاره بود.

زوبین

ضرباهنگ‌ها



□ آیا فقط ستیزندگی کافی‌ست تا زندگی‌ات را توجیه کند؟ تن دادن به قضا چه‌طور؟ باید چیز دیگری هم باشد.

□ یورش میراث آنان است و باختن ارثیه‌ی ما. گیرم این رابطه معکوس می‌شد، بیهودگی برجاست.

□ تجربه‌ی یک آدم، یک درخت از جنگل چه می‌تواند باشد، چه کسی الماس آینده را در جنگل اکنون تشخیص می‌دهد؟

□ چرا می‌خواهی قاعده تازه‌ای باشی، وقتی که سرنوشت قاعده‌های کهن را پیش روی داری.

□ شاید غیر عادی بودن، ویژه بودن آدمی، با او زاده می‌شود. بعد همه دست به دست هم می‌دهند برای عادی کردنت.

□ آینه‌ای نداشتم بیرون از خودم، خود را در آینه درون غرق کردم. می‌شود گفت که آینه‌ای در کار نبود. پس در ظلماتی غرق شدم که هندسه‌اش فضای تهی بی‌انعکاس بود. در نبود نور آینه به چه کار می‌آمد.

□ آن‌جا نومیدانی را شناختیم که ته مانده‌ی انسانیت خود را با گشاده‌دستی هدر می‌دادند.

□ هنر آنان این بود که سمت اراده‌ی برتر را حدس بزنند در این گمان که روزی چون او خواهند شد.

□ حروف الفبا در طول قرون از بس در آرواره‌ها جویده شده است، دیگر آن چیزی نیست که به کار ما بیاید. الفبایی تازه برای این زندگی ناشناخته بیافرینیم از جنون فرزانه‌ی خویش.

□ مثل آنها نباش، انبان خرافه و ترس و طمع. مثل خودت نباش که چون آنهایی ولو معترض به آنان. دل من! ورطه خوف‌انگیز این‌جاست!

□ کلمات هم می‌توانند قاتل باشند، در پی مقتول احتمالی می‌گردند، خودت را از مسیر آنها کنار بکش!



□ فصل مشترک حرفه‌های ما بی‌عملی بود. شرکت اجتناب‌ناپذیری که سرمایه‌اش زبان است.

□ روی کاغذ دنیا چه آسان و ارزان عوض می‌شود اما دنیا حاشا که تعهدی به این حروف مالیخولیایی داشته باشد.

□ صبر یک بلاهت ناگزیر است، سازگاری زمانمند در مکان.



رضا پرهیزگار

شگفت و راز آلود



خانم دنیز له‌ورتاف (یا به تلفظ روسی دنیس لورتف)، متولد ۱۹۲۳، از شاعران مطرح آمریکایی است. فصلنامه معتبر ادبیات قرن بیستم که در آمریکا منتشر می‌شد شماره پاییز خود را به بحث دربارهٔ آثار و زندگی دنیز له‌ورتاف اختصاص داده است.

دنیز له‌ورتاف[1] زمانی دربارهٔ سلف خود هـ. د. (هیلدا دولیتل[2]) شاعر نوشت: او راهی برای نفوذ به درون ناشناخته و رازآلود به ما نشان داد، یعنی، نه این که تاریکی را در نور حل کنیم تا از بین برود، بلکه به درون آن رسوخ کنیم، طوری که تاریکی و راز به تجربه درآیند. له‌ورتاف سنت شعر شهودی هـ. د. را به شیوهٔ خاص خود ادامه داده است.

شعرهای له‌ورتاف که بیش از سلفش بر مشاهدهٔ جهان طبیعی و درک و ستایش زندگی روزانه مبتنی است، مادی و محسوس را به ناپیدا پیوند می‌زند. او می‌خواهد شعر هم‌چون زمین سخت و هم‌چون یک نیمکت محکم و مقاوم اما در عین حال شگفت و رازآلود باشد و در اشعارش حوادث معمولی در ناشناخته جریان می‌یابند. یافتن ریشه‌های احساس جادویی له‌ورتاف از جهان کار دشواری نیست. او در انگلستان به‌دنیا آمد. مادرش از نوادگان اینجل جونز[3] خیاط، صوفی اهل ویلز و پدرش از اولاد یکی از هاسیدیستهای مشهور: شنورزیمان[4]، خاخام روسیه سفید شمالی بود و له‌ورتاف مدعی است که با نیاکانش پیوندهایی هم عارفانه و هم هاسیدیستی دارد. هاسیدیستها فرقه‌ای از یهودند که بر اتحاد روح و خداوند بیشتر تأکید می‌ورزند تا مناسک صوری مذهبی.

گرچه پدر له‌ورتاف، پل فیلیپ له‌ورتاف[5]، در زمان دانشجویی به مسیحیت گرویده بود، پیوند و الفت خود با دین یهود را هم‌چنان حفظ کرده بود و افسانه‌های هاسیدی را برای دنیز و خواهر بزرگترش الگا بازگو می‌کرد.

دنیز له‌ورتاف در سال ۱۹۴۷ با یک آمریکایی به‌نام میچل گودمن[6] ازدواج کرد (که بعداً از هم جدا شدند) و به ایالات متحد نقل مکان کرد.

دنیز رفتن خود به آمریکا را به‌عنوان یک شاعر دارای اهمیتی حیاتی برای سیر تکاملی خود می‌داند زیرا این تجربه، دستیابی به بیان و آهنگی نو در سرایش را ایجاب می‌کرد؛ بیان و آهنگی که با ریتم تازه زندگی و کلام همخوانی داشته باشد. تأثیر سبکی ویلیام کارلوس ویلیامز[7] در کشف این زبان تازه برای دنیز له‌ورتاف اهمیتی ویژه داشت. او خود گفته است: بدون آن نمی‌توانستم از یک شاعر رمانتیک انگلیسی با پیشینه‌ای ویکتوریایی به یک شاعر آمریکایی پر تکاپو مبدل شوم.

له‌ورتاف از ۱۹۵۶ تا ۱۹۵۹ در مکزیک زندگی کرد. بحران سیاسی ناشی از جنگ ویتنام در اواخر دههٔ شصت آثار او را به سمت تعهد اجتماعی متمایل کرد که در چهار کتاب بعدی او بازتاب یافته است. اما اشعاری که با صراحت به سیاست می‌پردازند اغلب در زمرهٔ بهترین شعرهای او جای ندارند؛ بیان مستقیم، قدرت بارز او به‌عنوان یک شاعر را که حاوی حساسیتی در مقابل توصیف ناشدنی است محدود می‌کند. اما اشتباه خواهد بود اگر میان دلواپسیهای سیاسی منعکس در آثارش و درگیری وسیعترش با کل هستی و جهان به یک مرزبندی دقیق قایل شویم. چنان‌که خود او نوشته است اگر درجه‌ای از صمیمیت شرط بیان تغزلی باشد، به یقین ـ در مواقعی که حوادث باعث سرریز شدن احساسات می‌شوند ـ این صمیمیت میان نویسنده و باور سیاسی وجود دارد و به‌همان شدت و عمق سایر عواطف است.

له‌ورتاف به‌جز آثار شعری دو مجموعهٔ نثر نیز به‌چاپ رسانده است: شاعر در جهان (۱۹۷۳) و غار را روشن کن (۱۹۸۱). او پانزدهمین کتاب شعر خود را در سال ۱۹۸۷ منتشر کرد که ادامه‌دهندهٔ پیوند میان آثار پیشین او و سنت شعر شهودی است. به‌طور گسترده‌ای به تدریس اشتغال داشته و از ۱۹۸۲ استاد زبان و ادبیات انگلیسی در دانشگاه استانفورد بوده است که در آنجا برای نسل جوانتری از نویسندگان آموزگاری با اهمیت به‌حساب می‌آید.

1. Denise Levertov 2. Hilda Doolitle (H.D.) 3. Angel Jones

4. Schneour Zaiman 5. Paul Philip Levertoff 6. Mitchell Goodman

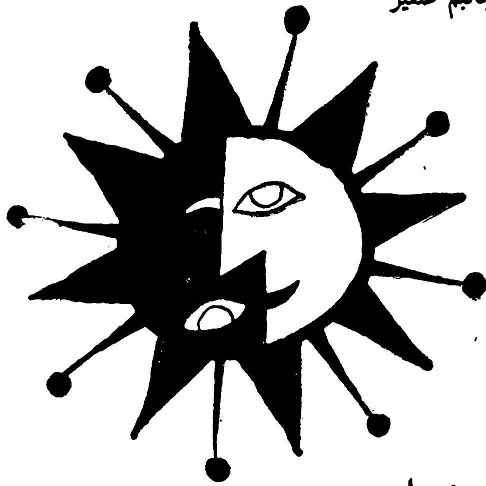
7. William Carlos Wiliams



سه شعر از دنیز له‌ورتاف

به مار

ای مار سبز، آنگاه که تو را چون سینه‌ریزی به گردن آویختم
و همچنان که تو با تلالؤ زرین پولکهای خدنگ‌وارت به جانبم صفیر می‌کشیدی
گلوگاه سرد و پر تپشت را نوازش کردم
و سنگینی‌ات را بر شانه‌هایم احساس کردم
و نجوای نقره گونِ خشکت در گوشهایم طنین‌انداز شد ـ
ای مار سبز ـ برای یارانم سوگند خوردم که تو بی گمان
بی‌آزاری! اما راستی را که نه اطمینانی داشتم، نه امیدی
تنها می‌خواستم تو را در دست نگاه دارم، به‌خاطر آن شادی
که ردّی پایدار از لذت برجای نهاد
آن‌دم
که برگها جنبیدند
و تو در طرحی از سایه و علف ناپدید شدی
و من لبخندزنان و هول زده
به بامدادی تاریک باز گشتم





در ذهن

در ذهن من زنی است معصوم
بی‌زیور و پیرایه
اما خوش سیما
که بوی سیب و سبزه می‌دهد قبایی
آرمانشهری به تن می‌کند
و گیسوانی شلال و به رنگِ قهوه‌ای روشن دارد
مهربان است و بسیار پاکیزه و بی‌هیچ جلوه گری
اما تهی است از نیروی خیال
و دختری است، یا پیرزنی، یا هردو،
پریشان و ماه‌زده
با جامه‌ای ژنده از دُرّ کوهی، پَر و تافتهٔ پاره
که آوازهایی غریب می‌داند
اما مهربان نیست.

چاه

به شانزده سالگی باور داشتم که ماهتاب،
اگر بخواهد، مرا دیگر گون می‌تواند کرد.
و آنگاه که ماه آرام بر پنجرهٔ گشوده گذر می‌کرد
سرم را بر بالش جا به‌جا می‌کردم
و حتا بسترم را.
زیبایی را می‌خواستم من، پرتو پر خطری از پولاد
و تنم را نحیف‌تر، و چهرهٔ پریده رنگم را پریده‌رنگتر.
در ماهتاب شنا می‌کردم
آنسان که دیگران تن به آفتاب می‌سپارند.
نگاهِ خیره و عبوسِ ماه اما
خواب از چشمانم می‌ربود. صبحگاهان گلگون و سرشار بودم و کژخلق.
در خوابهای ژرف شبهای تاریك بود
که بیشترین رؤیا را می‌دیدم، فرو افتاده در چاه،
و بیدار می‌شدم آسوده، و اگر نه زیبا،
سرشار از نیرویی دیگر.



ترجمهٔ رضا پرهیزگار

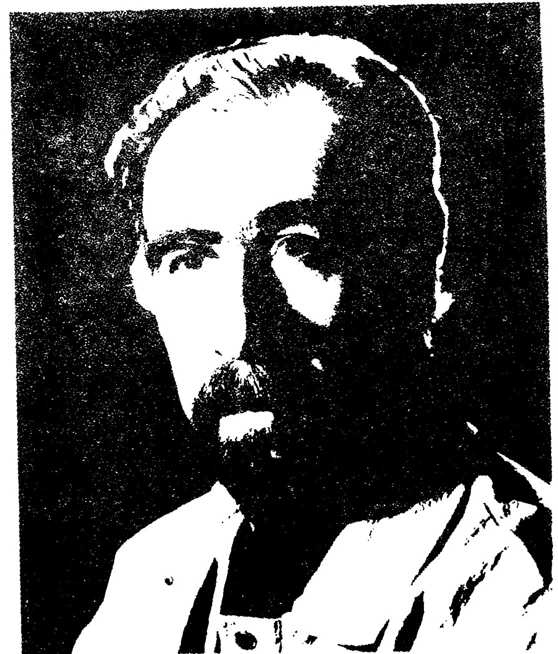
مفتون امینی
«گویه» - ۲۱

جاهای خالی می‌گویند
پاهای خسته نیز
که همیشه
بازیافته‌ها بسی کمتر از گمشده‌هاست
هم از آن‌سو
گاه
مژده‌ها به مژدگانیها نمی‌ارزند.

□□□

و منِ عادت‌پرست
یك عمر
از آب و باد واگرفته‌ها را خرج همه‌چیزی کردم
جز آهن و احتیاط
و باز گفتم؛
که زمانه چه بی‌پند است!...

اردیبهشت - ۷۲



چهار شعر از اورنگ خضرایی

شبانگی ققنوس (۱)

سیاله‌های التهاب مرا تا دهان رهایی
آغوش می گشایی
تو، باغ باغها
تو صنوبر!
تسکین سنگوارگی‌ام را
مرهم به زخم می گذاری

ای کاش
کاش
آینه‌ای باشم
سیاله‌های التهاب را
و ناله‌ای که نمی‌نالد
جز از شکوهِ دهانِ عشق.

شبانگی ققنوس (۲)

در تو
به جستجوی چه هستم
که آبی نیلوفر
از رنگ عطرهای فلق گر گرفته است؟
بی‌پاسخی نگاه حیرت من را
چه می کنی
که «این‌گونه آفتاب
باز می‌آید از آینه؟

□□□

بر آبهای زمزمه
با اهتزاز عشق
در جستجوی تو این بار
سوی کدام آینه باید سفر کنم؟

□□□

شیرین‌ترین شبی که مانده به یاد من
بر هیچ آفتاب سرفرود نمی‌آرد
با باغی از ستاره‌هاش به شیدایی.

شبانگی ققنوس (۳)

به‌راستی که از زلال تماشای موج
نرهیدم
اما همیشه از نگاه
در سایه‌های کهنه برآشفتم

□□□

بی‌پرده بازگوی
گیسوان تو در باد
از جانب کدام حریق بهاری می‌آیند
که معماری مرا
تسخیر می کنی؟

بی‌پرده
باز گوی!

شبانگی ققنوس (۴)



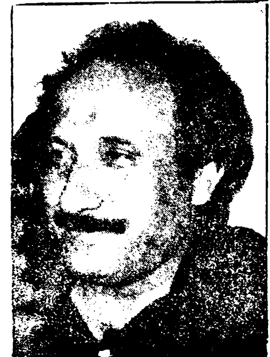
با من
به باد می‌مانی
با من میان من و آتش

□□□

اینک پیاله‌ای از شوکران و دستهای تاشده بر زانو
و لحظه‌ای که گیج
بر کرختی شب
چنگ می‌زند.
تا تو از آفتاب بیایی
این سوی
من
آن چنگی‌ام که می‌سراید
شکسته حال.



چند شعر از عظیم خلیلی



□ ۱
دریا
گاهی آبی می‌نماید
و گاه می‌غرد.

در این میان
نهنگی با نیزه‌ای در سینه
بالا و پایین می‌شود.

□ ۲
نه من
نه او
هیچیك از ما سخن نگفتیم
وقتی سواران
-تنها-
در سحرگاه ناگاه ایستاده بودند.

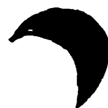
□ ۳
پیش از آن که
به نغمه‌های جنگل گوش فرا دهیم
شیری دهان باز می‌کند.
ما نمی‌شنویم
اما می‌بینیم
دیوارهای عاج این زمان
دارد فرومی‌ریزد.

□ ۴
پاییز بوران‌ها
در ساعتِ چهار بعدازظهر.
چرخش یك ستاره
به گرد کهکشان.
جهان من این گونه آغاز شد
میان عشق و حضور در خواب.

زمین زیر پایم
شعله‌ور می‌شود.

□ ۵
آواهای پنهان را
شیهه‌ی اسبی آشکار می‌کند
شیهه‌ی اسبی که از پرتگاه می‌گذرد.

به جانب کاکل قله‌ها دست می‌سایم
و سراغ عشق را
از سواران می‌گیرم



□ ۶
سر خمانده است
در سحرگاه
بیدار حادثه است
ماه را می‌بیند
که در خویش گره خورده است.
مشت‌هایش در خواب گرِه می‌خورد
و ناگاه اسبش
-در غبار-
شیهه می‌کشد.



□ ۷
بر لب دریا
ماهیخواری ما را از ساحل دور می‌کند.
بر سینه‌ی دریا
زورقی بی‌بادبان
ما را با خود می‌برد.
و جای پای ما بر ساحل مانده است.

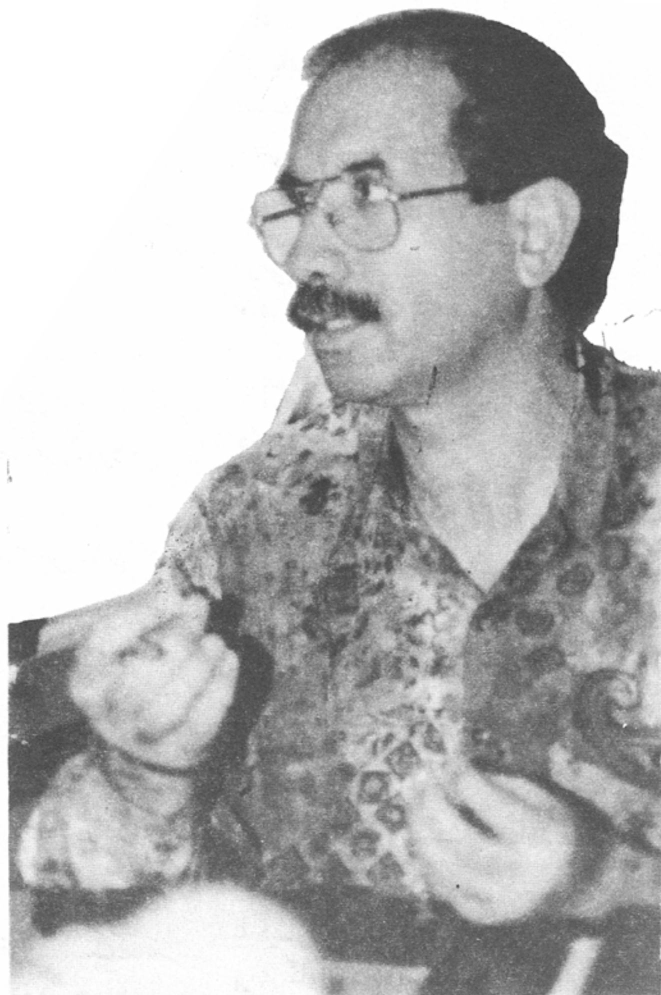
□ ۸
گاهی
دور از ما
در جمع تنهاست.
گاه
نزدیك ماست
اما به‌تنهایی ما می‌ماند
وقتی گوش به دریاها می‌دهد
و تپش‌های موج را می‌شنود،
دیگر نمی‌ماند،
برمی‌خیزد
و دریاها را پشت سر می‌گذارد.

□ ۹
دلتاهای کوچ
در سال‌های صاعقه
شهاب‌های آتش
در بال‌های سقوط
آه
خواب نجومی زمین
در کمند شب.
ترانه‌ی بیدار بیدهای مهتابی‌ها اما
چهره‌های آوار را
در بارش صبح، شستشو خواهد داد.

□ ۱۰
با گیسوانی بافته از بید
بر درگاه ایستاده است
تا آن‌را که ندیده است
ببیند که از راه می‌رسد،
با پرنده‌ی کوهی
که به‌جای او سخن می‌گوید.
آه
آن مهمان سبزه‌های روییده بر قامتِ
قله‌ها کجاست؟
کی از راه خواهد رسید؟
این را گلدان اطلسی‌ها می‌گوید
گلدانی که در دست‌های من
بر درگاه رویاهای راه
تَرَك برمی‌دارد!

محمد مختاری

نگاهی به چند شعر



صدای بنفش پرنده‌ای
که مثل سیبی مخفی
از همهٔ یک تابستان دراز باقی مانده است

آنچه مرا برانگیخت که بر شعرهای تازهٔ کلاهی یادداشتی بنویسم فاصلهٔ چشم‌گیری است که بین گردش و گرایش زبانی این شعرها با دومین دفتر شعر او، یعنی «باغی در منقار بلبلی»، دیده می‌شود.

کلاهی به‌رغم کم‌لطفی اهل نقد و نظر به شعرهایش، حرکت تازه‌ای را آغاز کرده است که از چشم‌اندازهای گسترده بر معرفت و موقعیت بشری حکایت می‌کند و در جستجوی زبانی متناسب این موقعیت است. زبانی که اکنون در یلگی خود آشکارا عدول ازحساسیتهای ادبی خراسان‌ملست و امثال کلاهی سالها گرفتار آن بوده‌اند.

او در نامه‌ای، نکته‌ای برایم نوشته است که با پوزش بخشی از آن‌را نقل می‌کنم:

«بدون ارتباطات گسترده در دنیای خویش کارهایی می‌کنم که نیازمند همدلی و روی خوشند. شما می‌دانید که در سکوت کار کردن تنها در گنجایش صخره‌های بزرگ است نه من که راه خود را از جهت ستارگان و گردش بادها پیدا می‌کنم.»

در این گردش بادها، شاعری به جستجوست که تنهایی و تلخا و درد و عشق و عذاب و التهاب و تأمل و شادی و غم یک محیط کوچک را به محیط بزرگ همگان پیوسته است. راز یک کلیت پیچیده را در جهت ستارگان باز می‌نماید که فضای حضور آدمی در مواجهه و یگانگی درون و بیرون است.

باغی در منقار بلبلی، دفتر شعری بود با شماری شعرهای روشن و دلنشین مانند شعرهای بیست و پنج، چهل و دو، پنجاه و دو، پنجاه و پنج، پنجاه و شش، هفتاد و چهار و... به‌همراه تکه‌های درخشان بسیاری که مشخصهٔ اصلی کتابند.

این دفتر اغلب در نوعی طبیعت‌گرایی وهم‌آمیز تغنی شده بود، که خوفی پنهان را در پسلهٔ حیات طبیعی برملا می‌کرد. در حضور انسانی که هیولایی خاکستری است در هیاهوی سبز.

و یا عرصهٔ تأملهای عاشقانه بود که شور و شوق خواهش را به ذهنیت عام غنایی می‌پیوست:



تو سلطان ساعتهایی
و آن دلتای شکوهمندی
که اجسام در تو می‌گذرند
و در دستهایت هر دم نو می‌شوند
و تو روی جهان خم شده‌ای
چون گوزنی که آب را بو می‌کشد.
و من در برابر چشمانت ایستاده‌ام.
سحر در برابر جنگل
و عاشقی با طبل نفسها
و قبیلهٔ قلبش.
غباری در گردباد
ذره‌ای در ساعت شنی.
از فرو افتادن نمی‌ترسم
و دلیر می‌آیم
به سوی پرتگاه آئینه
و چون تصویری در این آینه‌ها جا به‌جا می‌شوم.

(ص ۴۷)

این گرایش، شعرها را از واژه‌هایی انباشته بود همساز طبیعت. و ساختمان شعر را نیز اغلب به هدایت عاطفه سپرده بود که البته گهگاه نیز احساساتی می‌شد. در نتیجه از حضور برخی کلیشه‌های این دو حوزهٔ تجربی نیز پرهیز نداشت. اگرچه روند به‌فکر نشستن شعرها محسوس بود. و زبان نیز ساخت و ساز معمول و متناسبی داشت.

اما شعرهای تازه حاصل گردش و گرایش متفاوتی است و به‌انتظامی گراییده است که معنای دیگری دارد. آنچه در این انتظام جدید زبانی می‌گذرد، پیش از هر چیز نمودار رهاشدگی از حوزه‌های فروبسته است. نشان غور و غوص در فضای تودرتوی اشیاء است. البته نشانه‌هایی از این گرایش در برخی از شعرهای دفتر دوم او نیز قابل تشخیص است. اما اکنون این نشانه‌ها به یک روال مشخص بدل شده است.

اکنون در شعر او نگاهی شَیءنگر و جزءنگار دیده می‌شود که از حرکت در اجزاء، کلیتی را انتزاع می‌کند تا اشیاء و پدیده‌ها را در فضایی غریب انتظام دوباره بخشد. اکنون با تغنی شاعری مواجهیم که آدمی را در گرو

اشیاء بازیافته است. و پیچیدگی بحرانی و شک‌آلود درون خویش را در رفتار پدیده‌های بیرون باز می‌گشاید. از این‌رو هر واژه‌اش تنها نشانه‌ای می‌شود به این پیچیدگی کلی یا کلیت پیچیده. ردیف شدن اجزای جهان و جامعه و زندگی خصوصی و عمومی، به‌معنای ترسیم واقعیتی از انبوه اشیاء و پدیده‌ها نیست. بلکه مقصود حرکت در راستای ادراک همان کلیت پیچیده است که درون آدمی و اجزای بیرون را به یک واحد بدل کرده است.

در این شئ‌نگری و جزء‌نگاری، تصویر به فضای قطعه منتقل می‌شود. و در یک مصراع نمی‌ماند. این گونه فضاسازی البته وابسته به غنای ذهنی شاعر است. هرچه دامنهٔ دید و رابطه با اجزاء و انس با اشیاء وسیع‌تر شود فضاسازی متنوع‌تر و گسترده‌تر می‌شود.

شاعر زمانی درد باستانی انسان را می‌موید. در تنهایی و سرگشتگی‌اش در مسیر طولانی زمان در تعمیرگاه کهنهٔ اشیاء فلکی

بال‌های پهن در غبار خاموشی این اول شب
و زوزهٔ بادی نرم که در کاغذهای باطله بازی می‌کند.
تعبیرهای بی‌حد و مرز کسانی که در زمانهای زندگی می‌زیسته‌اند
نبردِ پرشور کسانی که منحنی‌ها را ترسیم می‌کردند
و کند و کاوِ کسانی در معرفت رنگ
در نور در سکوت
در وجدان حجم و در حافظهٔ موازیهای محض

و گاه به‌سراغ پیچیدگیهای دیگری در حیات بحران‌زده و روابط انسانی می‌آید:

کسی در کمد فلزی را نخواهد گشود
تا هنگامی که بوی جسدی
کم کم حضور خودش را توضیح دهد
دلیل آن که چرا مردی با موی فرفری‌اش
در فضای فلزی کمدی خود را حلق‌آویز کرد
وقتی پشت افق یک صحرای وسیع
هیچ ماهی در افق وسیع ملافه‌ها ندمید
هنگامی که زنی شیری‌رنگ
همهٔ خود را ارائه کرده بود
در آن اتاق سرد.

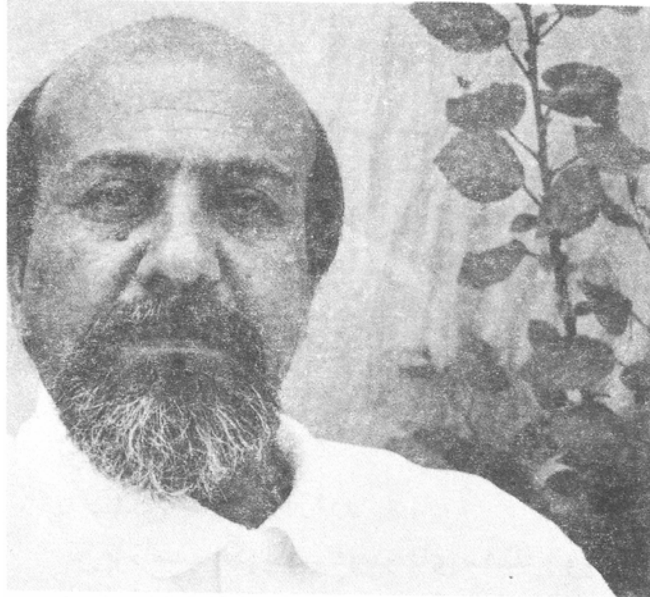


چنین فضاهایی را نمی‌شود قاب کرد و در زبان آویخت. باید در آنها غوطه زد. باید حجم نامنتظمشان را به‌زبان منتقل کرد. به‌همین سبب نیز بازجست زبان متناسب کار آسانی نیست. نخستین اقدام در این بازجست سختگیری زبان به‌سوی گسترش است و سپس گشایش. شاید به‌همین سبب تصور شود که زبان چفت و بست لازم را نیافته است، و گاه نیز به نثر می‌زند اما این یلگی واکنش طبیعی در برابر آن نظام بستهٔ زبانی است که اگر چه شسته رُفته می‌نمود به‌کار چنین ذهنی نمی‌آمد. این زبان اگرچه هنوز انسجام متناسب خود را بازنیافته است، مستعد دعوت واژه‌هاست. و کلاهی باید این را مغتنم بشمارد. این مسأله را هم خوب می‌داند که قرار نیست همیشه به آهنگ ترکیبی و پیوندی کلمات گوش بسپاریم. اکنون حدوث تخیل در پاره‌های زبان صورت می‌گیرد. به‌همین سبب نیز از تأکیدها و خطابها و ادات تحکم و تسلط و بندوبست ادبی می‌گریزد. راحت می‌شود تا انسجام خود را در آزادی بازیابد. پس با هم بخوانیم.

۷۲/۲/۱۵



چند شعر از محمد باقر کلاهی اهری



محمد باقر کلاهی اهری در سال ۱۳۲۹ در مشهد متولد شد و هم‌اکنون نیز ساکن این شهر است. تجربه‌های آغازینش در شعر به حدود ۲۵ سال پیش بازمی‌گردد. نخستین مجموعهٔ شعرش بر فراز چار عناصر (۱۳۵۵)، و بعدی باغی در منقار بلبلی (۱۳۷۰) است. دفتر دیگری نیز از آخرین اشعارش آمادهٔ انتشار است.
کلاهی مجموعه‌ای نیز از داستانهای کوتاهش را آماده چاپ دارد.

آلو...

گلی روی دفترها
خم شد با دل آبی
با روبان صورتی‌اش
در کنارش تلفن زنگ زد
دلش گوشی را برداشت
و عاشقش او را بوسید، در صدایی دوردست
آنجا کیست کنار کیوسک
با سکه‌ای محو
با سکه‌ای دور
با سکه‌ای در سلسله‌های شوم شهزادگان...
و اینجا در خلوت خانه‌ای که گلهای پژمردهٔ آپارتمانی
آن‌را پر می‌کنند؟!

برمی‌خیزد از جایش
پریِ آبی‌رنگ با روبان صورتی؛
شعری می‌نویسد، برای همیشه،
و مردی مرده، لای کلمات خوابیده است.

صبحانه

مثل کف روی شیر
مثل ریه‌ای که اسمی را می‌شنود
یا وقتی بویی را می‌شنود
یا احساس می‌کند
حضور گلی را با گرده‌هایش
یا بویی نامریی که نفس را تنگ می‌کند.

تو آمدی
با صدای خنده‌ات از دور
من با تاسف نگریستم در موهای سفید خویش
و کف بالا آمد
و کاسه از حبابهایی سفید سرریز شد.

من در خویش می‌نگریستم
و دشتی وسیع در پشت پنجره بود
با همهٔ آفتابگردانها...
تو با روی روشنت که می‌آمدی
حواس دنیا پرت بود...!

تو آمدی
همهٔ در را گشودی
من با گوشواره‌های پیرم خندیدم
و قاب آبی وامانده بود...

تو می‌آمدی
با همهٔ پروانه‌هایی که به‌دنبالت می‌آمدند
و آمدی با جلیقهٔ نارنجی
در صبحی که آفتاب کامل است

صبحانه روی میز بود
یک لیوان از باقیماندهٔ شیری که باقی بود

ظرفی به اندازهٔ کوچک دلم
ظرفی از گردوها
باقیماندهٔ بوی نعنا از سفرهٔ دیشب
وقتی در تنهایی گریسته بودم

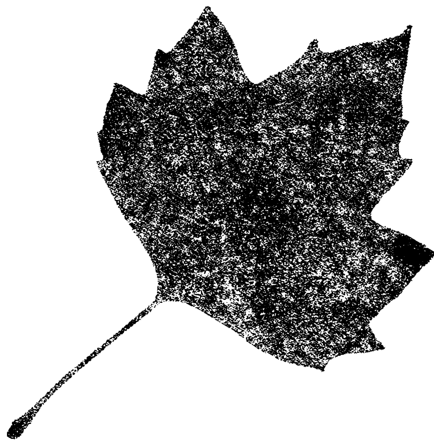
در تنهایی زنی که موهایش ذره ذره سفید می‌شود
و هیچکس به او نمی‌نگرد
حتا وقتی یکی می‌آید تا برایش خرید کند.

تأسف...

بُرش نازك نارنج
نزديك دستهٔ براق صدف...

گل پریده‌رنگ، سرت را بالا کن!
حالا پاییز است
و باز ما نارنجها را می‌بینیم،
خسته از همهمهٔ روزی دراز
می‌آییم، پنجرهٔ کوتاه را باز می‌کنیم
به‌سوی آخرین اشعه‌های نحیف روزی
که در خاموشیِ سایه‌های حیاط خلوت از یاد می‌روند

ما باز می‌آییم
با سبدی از نارنج و لیمویی کال
و طعم تلخ تأسف در دهان این غروب
و آخرین صدای بنفش پرنده‌ای
که مثل سیبی مخفی
از همهٔ یك تابستان دراز باقی مانده است.







پارابلم

سایه‌های نارنجی را خیلی جدی نگیر
جلوهٔ غمگین مردی را که با لیوان خالی
غروب محزوني را روی شیروانیها تماشا می‌کند
مثل مردی که آب از سرش گذشته است

جلوه‌های نارنجی که جدی نیستند اصلاً
مثل صدای بیهودهٔ کسی که سرت می‌زند
تا آهنگی را پیدا کند شاید
وقتی که حواسش را از دست داده است.

خورشیدی قدیمی روي دیواره‌ها
بارانی که از نو بند می‌آید
تا ستون باریك دود، از نو سامانی پیدا کند
روی هوای ساده‌ای که بر سقف کارگاه درشکه‌سازی
تشکیل می‌شود
روی افق محدود فانوسهایی که نزدیك دسته‌هایی
نصب خواهد شد
تا کسی در شبهایی آن را روشن کند
وقتی در اول یك شب، هوس می‌کند کمی سواری
کند
حالا که ریگهای آن راه طولانی را بارانها شسته است.

کناره‌های باریك سایه‌های نارنجی
پارابلمی کهنه در کیفی سیاه
کنار فانوسهایی که می‌سوزند
در طول لولهٔ دراز یك پارابلم کمری.



آه... ای زمین باستانی...!

شیبهای مات و برق بی‌نور مه
در سمت سردی افسوس‌بار
صدایی در نزدیکی نیست
صدایی در کیهان نیست
مسیر طولانی زمان در تعمیرگاه کهنهٔ اشیای فلکی
و باله‌های پهن در غبار خاموش این اول شب
و زوزهٔ بادی نرم که در کاغذهای باطله بازی می‌کند

تعبیرهای بی‌حدّ و مرز کسانی که در زمانهای زندگی می‌زیسته‌اند
نبرد پر شور کسانی که منحنیها را ترسیم می‌کردند
و کند و کاو کسانی در معرفت رنگ
در نور در سکوت
در وجدان حجم و در حافظهٔ موازیهای محض

شبی در پیش است
شبی بی‌معنی بی‌حرف بی‌نغمه
بی‌رنگ، بی‌تخیل چوپانانی که از طرف باد می‌آیند
و دنیای کودکان و بوی شیر در گریبان زنانی
با وزن زیبای فربه‌ترین اندامهای آدمیانی
که به اندازهٔ زاریهای خویش زیبا هستند

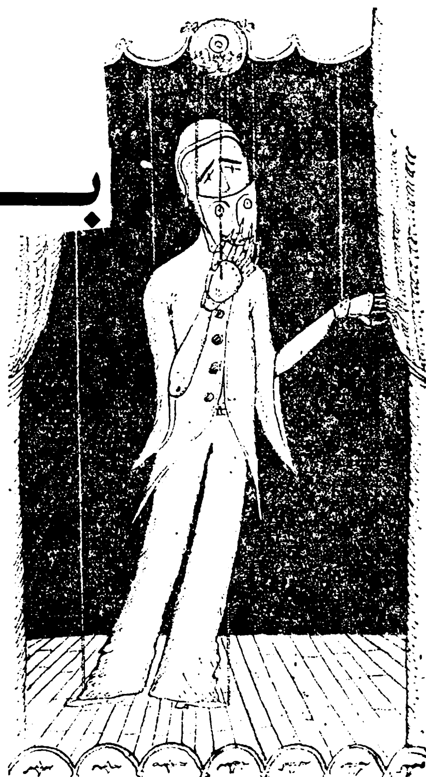
بوی قطران و تخیّل و کوکنار
عصاره‌های قدیمی غم در نزدیک آب روان
این بارانداز کشتی‌های اُخرایی‌رنگ بوده است
در تلاطم مشکولهٔ آب
در تبلور برق منوّر ماه
در سمت ستارهٔ ذوذنب

آه!
ای زمین باستانی...!
ای گور باستانی اندوه و استخوان...!



ویلیام سارویان

بیمار و دندانپزشک[1]



آدمها:

- دندانپزشک

- بیمار

دندانپزشک خواهش می‌کنم دهانتان را کمی بیشتر باز کنید. بنده دندانپزشک این مطب کوچک هستم و شما روی این صندلی به‌عنوان بیمار بنده‌اید.

بیمار ببخشید، می‌شود سؤال کنم چرا شما دندانپزشک شده‌اید؟

داندانپزشک خب معلوم است، هرکسی باید حرفه‌ای داشته باشد. من همیشه از دندانها خوشم می‌آمده است.

بیمار واقعاً عجیبه، چگونه ممکن است کسی از دندانها خوشش بیاید؟

دندانپزشک لطفاً کمی بیشتر باز کنید. آدمها دندانهای متفاوتی دارند و هیچکدام شبیه به‌هم نیستند. یک مشتری تازه‌وارد به اینجا می‌آید و به‌محضِ اینکه دهانش را باز کرد، باعث تعجبم می‌شود. این تنوع مرا وادار می‌سازد دست از کار کشیده و به فکر فرو روم.

بیمار چرا به فکرتان می‌اندازد؟

دندانپزشک این زیاد اذیتتان نمی‌کند، وسیله‌ای است که عصب را از کار می‌اندازد، فقط یکی دو ثانیه طول می‌کشد. تا به حال چند دهان خارق‌العاده بیشتر ندیده‌ام.

بیمار چه چیزی می‌تواند در مورد یک دهان خارق‌العاده باشد؟ مگر دهان با دهان هم فرق می‌کند؟

دندانپزشک البته، البته. دهانهای بسیاری وجود دارند که هر کدام مشخصات مربوط به خودش را دارد. ردیف دندانها، اندازهٔ حفره، رنگ لثه‌ها، دیوارهٔ لبها، اندازهٔ زبان و لوزه‌ها همهٔ اینها تحسین برانگیزند.

بیمار اگر همهٔ پولهای دنیا را به من بدهید حاضر نمی‌شوم یک دندانپزشک باشم.

دندانپزشک تصور کردم منظورم را فهمیده‌اید. بنده به خاطر پول دندانپزشک نشده‌ام. این حرفه، چیزی بالاتر از پول و حتا هنر و فلسفه است. ببخشید، شغل شما چیست؟

بیمار چه حدس می‌زنید؟

دندانپزشک با توجه به ظاهر دهانتان فکر می‌کنم، کارمندی عالی رتبه باشید، شاید یک وکیل؟

بیمار اشتباه کردید. دوباره حدس بزنید.

دندانپزشک پزشک هستید؟

بیمار از نو سعی کنید.

دندانپزشک حفرهٔ دهانتان می‌گوید آدم خیلی باهوشی هستید. و احتمالاً در کار تجارت باشید، درسته؟ شاید تاجر غلات؟

بیمار باز هم اشتباه کردید. دوباره.

دندانپزشک از تراش دندانتان فقط کمی باقی مانده است. آنوقت این قسمتِ آزاردهنده ترمیم می‌شود. برای شما ناراحت کننده است اما برای من جذاب و جالب. شما خیاط نیستید؟

بیمار خیر، بهتره، بیشتر از این حدس نزنید.





دندانپزشک	بی هیچ شبهه‌ای دهان شما نشان می دهد که از خوردن غذا لذت می برید، چون سایید گی دندانهای آسیابتان حاکی از جویدن بیش از حد غذاست. صاحب رستوران نیستید؟
بیمار	نه خیر، حتا نزدیک هم نشدید. کارتان تمام شد؟
دندانپزشک	شاید بهتره که...
بیمار	من یک میلیاردرم[2]، میلیاردری بازنشسته.
دندانپزشک	به ظاهر دهانتان نمی آید.
بیمار	ممکن است حق با شما باشد، اما مشکل می شود باور کرد که دهان چیزی را به غیر از خودش نشان بدهد.
دندانپزشک	طلا یا نقره؟
بیمار	ثروتم؟ طلا، نقره، سهام، مواد خام، اسناد و به هر شکلی می تواند باشد.
دندانپزشک	با طلا یا نقره دندانتان را پُر کنم؟
بیمار	البته با طلا، چون میلیاردر هستم.
دندانپزشک	شنیده‌ام میلیاردرها آدمهای صرفه‌جویی هستند؟ پُر کردن دندانتان ده دلار خرج برمی‌دارد، چون قیمت طلا بالا رفته است.
بیمار	طلای ناب است؟
دندانپزشک	از بهترین نوع طلاست. شما چگونه میلیاردر شدید؟
بیمار	با کلاهبرداری.
دندانپزشک	غیرممکن است. دهان شما اصلاً به دهان کلاهبردارها شباهتی ندارد. یک کلاهبردار دهانی کوچک و تنگ دارد و هیچگاه مایل به باز کردن بیشتر آن نیست. لطفاً کمی بیشتر باز کنید. حالا می توانم طلا را سرجایش بگذارم. آهان... دهان شما جادار و راحت و شباهتی به دهان یک کلاهبردار ندارد.
بیمار	اغلب میلیاردرهایی را که می شناسم، کلاهبردارند. اکثرشان از کلاهبردارهای بزرگ هستند. حتا بزرگتر از بنده. من با کلاه گذاشتن سر میلیاردرهای دیگر کلاهبرداری می‌کنم. در حالی که بعضی از آنها، سر بیوه‌ها، یتیمان، پدر و مادران عیالوار و همین‌طور سر آدمهای فقیر و بدبخت کلاه می گذارند.
دندانپزشک	پس چرا آدمهای فقیر و بیچاره؟
بیمار	فکر می‌کنم خودشان هم متوجه نباشند. حتا علت کلاهبرداری را نمی دانند. آنها فقط فکر معامله‌اند. فقط همین.
دندانپزشک	این به نوعی فریب‌دادن خودشان نیست؟
بیمار	به نظر نمی‌رسد تفاوتی بین کلاهبرداری کردن و نکردن قایل باشند. پس دلیلی ندارد که خودشان را فریب بدهند. آنها از طریق کلاهبرداری روز به روز بر ثروتشان می‌افزایند.
دندانپزشک	چرا؟
بیمار	که داشته باشند.
دندانپزشک	وقتی مرگ هنگام پیری به سراغشان آمد، چه کار می کنند؟
بیمار	در آن موقع آنها به اندازهٔ کافی به بچه‌هاشان آموخته‌اند که چگونه کلاهبرداری بکنند، بنابراین هرچه ثروت دارند می گذارند برای آنها.
دندانپزشک	دندانها را روی هم بگذارید.
بیمار	تمام شد؟
دندانپزشک	تقریباً. عالی شد.
بیمار	بنده انتظار عالی‌ترین را دارم.
دندانپزشک	لطفاً، آب دهانتان را خالی کنید.
بیمار	این خمیر قرمز رنگ چه خوش طعمه، از چیه؟
دندانپزشک	لاووریس، تقریباً پنجاه سالی است که دندانپزشکان مصرفش می کنند.
بیمار	فکر کردم قبلاً هم طعمش را چشیده‌ام.
دندانپزشک	تمام شد، بفرمایید پایین.
بیمار	متشکرم.
دندانپزشک	چطور شد... از طرز سؤالم دلخور نشوید. چطور شد که به این مطب آمدید؟
بیمار	به من گفته شد که در اینجا با ده دلار می توانم دندانم را با طلا پُر کنم. آخه بقیهٔ دندانپزشکان بیست دلار می گیرند. بعضی‌ها هم سی دلار، دندانپزشکان میلیاردر تا پنجاه دلار می گیرند.
دندانپزشک	فرمودید دندانپزشکان میلیاردر؟ آیا چنین چیزی امکان دارد؟
بیمار	تا بخواهید دندانپزشکان میلیاردر وجود دارند.
دندانپزشک	آخه چطور میلیاردر شدند؟
بیمار	با دریافت مبالغ گزاف از مردم. قیمت آزاد و نپرداختن مالیات.
دندانپزشک	حیرت‌آور است.
بیمار	بفرمایید این هم دستمزد شما. ازتان خیلی متشکرم. روز بخیر.
	(می رود)
دندانپزشک	روز بخیر، دوباره تشریف بیاورید. پنجاه دلار برای پُر کردن یک دندان با طلا، چه آدمهای رذل و بی شرفی پیدا می شوند. در حالی که دستمزد من همیشه ده دلار است. آن میلیاردر اولین ده دلار امروز را به من داد. یک، دو، سه، چهار، پنج، شش، هفت، هشت، نه. آه دلارهای نو همیشه بهم می چسبند. یک، دو، سه، چهار، پنج، شش، هفت، هشت، نه. حتماً بهم چسبیده‌اند - برای هر کسی اتفاق می افتد. یک، دو، سه، چهار،...

نور محو می شود.

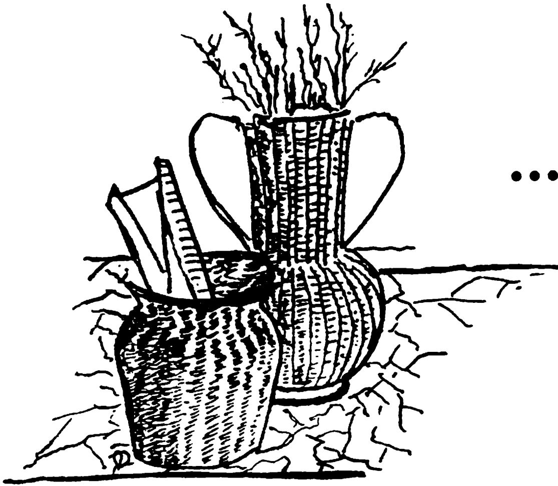
ترجمهٔ رضا احمدی

1. *Dentist and Patient* From *The Best short plays* 1968 edited by Stanley Richards

۲. در متن اصلی میلیونر آمده که ترجیحاً میلیاردر، امروزه بیشتر نمود می کند (مترجم).

حسن حاتمی

نیت‌خیر مگردان...



اینکه نشریهٔ تکاپو صفحه‌ای را به ادبیات مردمی اختصاص داده و «بر سر آن است که تا حد ممکن زبان پارسی (؟) را با تمام گویش‌هایش در سراسر سرزمین پهناور ایران گرد آورد و در اختیار پژوهشگران فرهنگ و زبان پارسی قرار دهد.» نیت خیری است که اگر تداوم و تحقق یابد، بسیار ارزنده و سترگ خواهد بود و من که سالهاست در این راه گام می‌زنم و می‌کوشم پیش پیش سلام و سپاس خود را نثار می‌کنم و امید می‌بندم. منتهی:

۱- مواظب باشید که بر لبه تیغ گذر داشتن است.

۲- و کار به دست اهلش شکل گیرد. (اهل: بویژه گردآورنده واژه‌های هر گویش، خود اهل خاک آن گویش باشد و متکلم آن. نه اینکه ساکن اصفهان باشد و گویش استهبان را گردآوری کند. و نیز اِلینه رسانه‌ها باشد و بدتر اینکه دچار ادبیات گری باشد. چرا که ما چوب این رفتار را بسیار خورده‌ایم.)

۳- مباد که چیزی را به کاستی و با نارسایی در اختیار پژوهشگران فرهنگ و زبان پارسی گذاشته شود و سند شود و پی‌آمد آن بر گردن تکاپو افتد.

مثلا در مورد آنچه به‌نام فرهنگ عامه در صفحه ۷۵ شماره اول تکاپو دوره نو چاپ شده:

۱- ساختار گویش کازرونی چنان نیست که به‌سادگی بشود آن‌را در قالب عروض گنجاند، بویژه اگر سراینده، خود، «متکلم» به‌تمام معنی آن گویش نباشد یا دور شده باشد و یا دچار ادبیات‌گری شده باشد؛ هم اگر خود کازرونی باشد. از جمله محسن پزشکیان که کازرونی بود و تا اندکی نزدیک به متکلمین گویش کازرونی- تلاشی هم در راه گردآوری ادبیات عامیانه مردم کازرون داشت، و مرتکب کازرونی گویی هم شد.

دو بیت شعری که از او آورده‌اید در ضبط آوانویسیِ آن کاستی‌هایی به‌چشم می‌خورد، علاوه بر این‌که خود نیز نارسایی دیگر دارد. از این قرار:

در ساختار ترکیبهای اضافی و وصفی گویش کازرونی، کسره اضافه وجود ندارد مگر در آن‌جا که اسمی به ضمیر پیوسته اضافه می‌گردد. مثل: پیرسوکْ طاق pirsuk tāq

– پیرسوکْ طاقِت pirsuk tāq-et

مثل: لبْ بون lab bun شیشهٔ عشق šišey ešq

دلْم delmo و گِلْ سوزکی gel sōzaki (صفت نسبی) خرْ شینه xar šine (صفت بیانی) دار گت dār got قلی‌م‌سین qoli ma seyn (قلندر محمد حسین) اضافه بنّوت

این قاعده در گویش امروز کازرون رواج کلی ندارد اما وجه غالب است. انحرافهای گویشی تحت تأثیر زبان رادیو و تلویزیون و رسانه‌های دیگر و همچنین آموزش در مدارس رخ داده است و این نکته باید مورد توجه و دقت پژوهشگران باشد.

در آوانویسی دو بیت مزبور نیز اشکالاتی هست که عرض می‌کنم:

شکل درست واژه‌های: پروندیش/ شکوندیش/ رموندیش و مو چنین است:

پِرَنْدیش parondiš شِکُنْدیش šekondiš رَمُنْدیش ramondiš مُ mo *

همچنین است شکل آوانویسی واژه «اومه» (= آمد) و حرکت حرف «م» در این واژه چنین است:

اومَ uma

در مورد ترکیبهای «دل» نیز باید عرض کنم که همه موارد ذکر شده در گویش کازرونی کاربرد دارد، هرچند پاره‌ای توضیحات داده شده کامل و دقیق نیست.

*** توضیح تکاپو: ضمن پذیرش انتقادهای آقای حاتمی و با تشکر از ایشان، در مورد آوانویسی واژه‌هایی مانند: «پروندیش/ پَرُندیش... مو/ مُ» ایراد ایشان فقط مربوط به رسم‌الخط فارسی است، و نه فونتیک کلمات به لاتین که هم در تکاپو و هم در نوشتهٔ ایشان یکسان است، و مهم نیز همین صحت «آوانویسی» است و نه اختیار املاء و رسم‌الخط بخصوصی در ثبت واژه‌های بومی به خط غیر فونتیکِ فارسی. با توجه به این‌که در این شماره، خط فونتیک و آوانویسی واحدی ارائه شده، امیدواریم پژوهشگرانی که در این زمینه مطالبی می‌فرستند، واژه‌های بومی را مطابق با آوانویسی ارائه شده ارسال دارند؛ بنابرین اعم از این‌که واژهٔ «کمک» را مثلاً به‌صورت «کُمَک» و یا «کومَک» بنویسیم، آوانویسهٔ آن (komak) نشان می‌دهد که این واژه به‌هر دو املایش یکسان خوانده می‌شود، مگر این‌که آوانویسیهای هر کدام نیز مختلف باشد**





هوشنگ ایرانی

آفرینش هنری



در گذرگاه زیست بشر، هرگز یکسانی دریافتها به‌دست نیامده است و تا هنگامی که آزادی فردی درکار است و «من»ها می‌توانند آزادانه خویشتن خویش را پرورش دهند و همهٔ پدیده‌های هستی را دریابند، امکان‌پذیر نخواهد بود.

از دیدگاه رویدادهای درونی همهٔ افراد بشر هنرمندند و در خود هنر دارند. ابزار دریافت زیبایی و کشف و آفرینش آنها چیزی آسمانی و ارثی و یا بیرون از طبیعت محسوس نیست. همهٔ افراد «ابزار کار» لازم را دارند و می‌توانند پایه‌گذار زیباییهای نو و اصیل باشند. زیرا حیات هنر بر رویدادهای زادگاه نقشهای بازیگر درون استوار است و در آنجاست که زیبایی‌ها با تندی شگفتی‌آوری پدیدار و ناپیدا می‌شوند. خویشتنِ هر فرد از دریافتهای جهان بیرون و کارکرد خواستهای عادتی و غریزی و ارادی هستی و تحول می‌یابد و بر پایهٔ امکانهای رویدادهای گذرانی که بر گرداگرد او در جنبشند رنگ می‌گیرد و به نسبت بیشی و کمی پدیده‌های موافق و فزونی آن رویدادها ژرفای بیشتر و کمتری را فرامی‌گیرد. در این خویشتن‌سازی که تقریباً خود بخود پیرو وضع محیط و رویدادهای نیرومند ناپیدا و آشکار دورنی شکل می‌گیرد چیزی جز سیلان زیست در کار نیست و این زندگی است که «من»ها را می‌سازد و آنها را به نمود ما به‌نمایش می‌اورد و هرکدام را اینه‌وار بر گردان «من»های دیگر می‌نماید؛ که بر اثر یکی بودن مایهٔ اصلی همانندی پهناوری بر آنها خودنمایی می‌کند. اما این همانندی عظیم بیشتر بر پایه‌های رویدادها و پدیده‌های بیرونی استوار است و خویشتن‌های خام و کم ژرفا همه را سراپا چون خود می‌بینند و داوریها بر زمینهٔ یکسانی افراد استوار می‌شود. ولی از دیدگاه جهان درون این همانندی کمی می‌گیرد و چون رویدادهای آن فضا بی‌میانداری شرم و ترس از سنن و قانونهای بیرونی بازیگری می‌کنند و آن‌طور که باید و می‌خواهند آمیختگی و شکل می‌گیرند یک ناهمانندی شگرف درکار می‌گردد، در حالی‌که چون همهٔ این پدیده‌ها دارای انگیزه‌ای یکسانند شبکهٔ انتهایی آنها یکی است و همین یکسانی انتهایی درونها و همانندی دامنه‌دار بیرونی است که امروز اجتماعی- گری را غریزی بشر کرده است و از همین سرچشمه است که مکانیسم نیروی فرمانروایی خود را گسترش می‌دهد و بشریت را در مشت می‌فشارد...





آن‌سوی مرز باد

علی‌رضا پنجه‌ای
ناشر: گوینده با همکاری و سرمایهٔ هنر و ادبیات کادح
چاپ اول ۱۳۷۰
۴۸ صفحه- ۴۸۰ ریال

آن‌سوی مرزباد سومین مجموعه شعر علی‌رضا پنجه‌ای شاعر شمالی است که سالهای پر کار را پشت سر می گذارد. این مجموعه ٤٠ شعر کوتاه را دربر می گیرد.

آخرین شعر این دفتر را می‌خوانیم:

سیاه می‌نویسم/ چرا که آبیها را فراموش کرده‌ام/ سرخ می‌نوشتم/ چرا که بر سینه‌ام/ نشان ستاره‌ای کم بود/

سیاه می‌نویسم/ که نهایت همه را به ناگزیر خواهد نوشت.

برشی از ستارهٔ هذیانی

علی‌رضا پنجه‌ای
ناشر: گوینده با همکاری و سرمایهٔ هنر و ادبیات کادح
چاپ اول ۱۳۷۰
۱۳۸ صفحه- ۹۸۰ ریال

چهارمین مجموعه شعرهای پنجه‌ای که ۵۲ شعر را دربر می گیرد، بیشتر از شعرهای بلند بوجود آمده است.

شاعر در این شعرها که دارای زبان یکدست و راحتند و نشان می‌دهند پنجه‌ای به زبان شعری خود رسیده است، بیشتر از جهان پیرامون خود می گوید و عشق.

فرشته‌ها آمدند و مرا ندیدند/ شب بود و خسته از درد تنهایی/ به بیرون باغ نظر کردم/ ستاره‌ها آمدند و مرا ندیدند/ سکوت بود و هیاهوی خاموش/...

□ در گذرگاه سیلان هنر دو بخش جدا از یکدیگر در کنار هم جریان دارند و در همان حال که آمیختگی بسیار پهناوری بر آنها دست دارد هرگز ترکیب نمی‌شوند و هرکدام هنگام بروز نمودی برخود استوار و مشخص دارند.

□ گروه اول که هنر را زندگی می‌کنند راهی بسیار دراز و دشوار درپی دارند که پیمودن آن دریافت ژرف سراسر جوششهای جهان درون را دربر دارد.

□ در انتهایی‌ترین وادیهای درون، آنجا که سیل جاندار فرم آغاز حیات می‌کند، جوشش آفرینشها در کار است.

□ هنرمندی که توان لازم را در دریافت زمان داشته باشد و اصالت زیبابیها را دریابد، جوش و خروش از درون برگزیدن را برپایهٔ حیات راه می‌دهد.

□ این بستگیها، پس از دریافت، در جهان درونی گیرنده به یکدیگر برمی‌خورند و انگیزه‌ای نیرومند بوجود می آورند.

در گذرگاه زیست بشر، تا به‌امروز، هرگز یکسانی دریافتها بدست نیامده است و تا هنگامی که آزادی فردی درکار است و «من»ها می‌توانند آزادانه خویشتن خویش را پروش دهند و همهٔ پدیده‌های هستی را دریابند، امکان‌پذیر نخواهد بود. این ناهمانندی توانیی فردها را نیز دربر دارد و دریافت خویشتن‌ها و جوشش و جهش نقشهای بازیگر درون در همه یکسان نیست. در همان حال که خویشتن‌ها همتراز نیستند دریافت آنها نیز یکسان ممکن نمی‌گردد و از آنجا مفهومی که در پشت نام هنرمند نهفته است ناچار از بازیگر وجود دارد ولی چون آفرینش هنری که بخش عظیمی از جوشش هنری است و آمیختن و بیان زیباییها را دربر دارد به‌نسبت توانایی «من»ها و ژرفی خویشتن‌ها دگرگونی می‌پذیرند، نام هنرمند، از دیدگاه جهان نامگذاریها، تنها بر آن‌گروه که سراپای سیلان هنری را درمی‌یابند و سراسر گذرگاه رشتهٔ جاندار فرم را پدید می‌آورند داده می‌شود و تنها این گروهند که می‌توانند بدرستی نام‌هنرمند بر خود بگیرند...

هستی رشته فرم از یکسو سیلان دارد و تا جایی‌که گذرگاه راه دهد و گسترش داشته باشد پیش می‌رود. بازگشت درکار او نیست و در انتهایی‌ترین نقطهٔ پیشرفت مرگ بر او دست می‌یابد و در آنجا عدمی بوجود می‌آورد که جایگاه خودنمایی دنبالهٔ زنده، اصیل‌تر و براثر آن زیباتر فرمها است. این «گورستان» انتهایی بسیار پهناور است و هجومی همیشگی بر زادگاه زیباییها دارد. جهانی که این مجموعهٔ رویدادهای درون و نقشهای آن و رشته‌های فرم را دربر دارد سراپا تاریک و گمراه‌کننده است و تنها از سوی راهی که آن‌را به‌جهان بیرون پیوسته می‌دارد می‌توان بر وادیهای انتهایی آن نور تابید ولی توانایی نفوذ این

نورهای بیرونی بسیار اندک است و در آفرینشهای هنری و جستجوی زیبایی‌های اصیل‌تر رشتهٔ جاندار فرم به‌جز بر پرتوهای جهان بیرونی کشیده می‌شود و بسوی بیرونها گسترشی بیشتر می‌یابد و این کشش گریزی متناسب با نیروی کشنده را در فرم برمی‌انگیزد و از آنجا که به‌روشنایی آمدن فرم و رنگ روش بی‌جان را برخود پذیرفتن میرندگی او را دربر دارد، این گریز او حیاتی و اجتناب‌ناپذیر است. هرچند که نمود زیست او نیز جایگاه هستی او به‌شمار می‌رود و تا زندگی را دریابد و با نمایش زیست خود خویشتن را برای یک «آن»، که سراپای حیات او را بر دوش می‌کشد، هستی بخشد ناگزیر از خودنمایی است. از دیدگاه جهان عادتها این گریز از مرگ و در همان حال اجبار به ره سپردن به‌سویش و حتا جستجوی آن اندوه‌آور و رنج‌دهنده است؛ در حالی‌که در زادگاه رویدادهای درون همین نمایش شکننده جز لذت چیزی پدید نمی‌آورد و هرچه این کشمکش سخت‌تر می‌گردد لذتها ژرفتر و دامنه‌دارتر می‌شوند...

از دیدگاه رویهٔ بیرونی، جهان محسوس، و اگر بنا بر توانایی دید معمولی پایه‌گذاری شود، هنگام مرگ فرم آغاز حیات او نامیده می‌شود و چنان گمان می‌رود که از زمان تابش نور بر این رشتهٔ مداوم آن‌را به زیست آورده‌اند و پیش از آن جز دیوارهٔ دریافتهای مکانیکی و فیلمهای رویدادهای طبیعی چیزی نیست. اما زندگی فرم در همان‌جا که ابتدای آن گمان برده می‌شود پایان می‌یابد و زادگاه پر جوش و خروش و مبهم او بسیار ژرفتر و دورتر از آن در هیاهوی آفرینش است...

در گذرگاه سیلان هنر دو بخش جدا از یکدیگر در کنار هم جریان دارند و در همان حال که آمیختگی بسیار پهناوری بر آنها دست دارد هرگز ترکیب



نمی‌شوند و هرکدام هنگام بروز نمودی بر خود استوار و مشخص دارند. در کنشها و واکنشهای جهان درون یکی از آنها: زیست هنری و زایش زیباییها، برتری دارد و نبضان حیاتی و آفریننده از آن اوست و در پدیده‌های جهان بیرونی دیگری. توانایی ترکیب و بیان زیباییها، فرمانروایی می‌کند. بار هنری هر فرد در برزخ میان این‌دو که زادگاه فرم و روش است قرارداد و رویهٔ زندهٔ آن، بنابر نزدیکی او به‌دریافت جهان درون و زادگاه زیباییها و کوشش در نگاهداری جانداری و جنبش آنها یا در بندگی روش پودن و لغزش از بیرون جهان آفرینشها، بسوی فرم یا روش می‌نگرد. در این تمایل هرگاه از یکسو فشار پایان پذیرفت نمایشگاه جوشش هنری پایان می‌یابد. در کشش بسوی جهان درون، هنرمند هنر را سراپا زندگی می‌کند و از نمایش آن بیزاری می‌جوید و زبان روش را بر بیان خواستهایش ناتوان می‌داند. خود را به دست جوشش و آمیختن و پیدا و ناپیدا شدن نقشهای بازیگر درون می‌سپارد و زیباییهای فرم جاندار را در نخستین پدیدهٔ حیاتی آنها و در اصیل‌ترین رویدادشان درمی‌یابد و تا از نبضان و فوران آنها نکاهد جز به تماشا و دریافت و درک لذت به چیزی نمی‌پردازد. و آنگاه که جهان برون برگزیده شود، هنر نیستی می‌پذیرد و فرد در بند روش گرفتار می‌گردد و به بازگرداندن تابشهای بیرونی ناهنری و صیقل دادن رویهٔ گیرندهٔ تابشها می‌پردازد. خویشتن‌ها به تاریکی فراموشی نهان می‌گردند و در اندک زمانی از میان می‌روند. درواقع فرد نقابی بی‌جان و بی‌خواست می‌شود که هرچه بر او بتابد به نسبت صافی و پستی و بلندی رویه‌ها با کمی دگرگونی باز می‌گرداند. در گروه اول هنر در جوشش و جهش است ولی خود نمی‌نماید؛ و در گروه دوم هنر نابود می‌گردد و سیلان زندگی نیستی می‌پذیرد. ولی راهی که این دو گروه را به چنان وادیهایی می‌کشاند یکسان نیست: گروه اول که هنر را زندگی می‌کنند راهی بسیار دراز و دشوار در پی دارند که پیمودن آن دریافت ژرف سراسر جوششهای جهان درون را دربر دارد. توانایی شکرفی باید تا بتوان از آستانهٔ مسخی چنین عظیم درون جست و فوران پر اضطراب حیات را در ابتدایی‌ترین سرچشمهٔ آن دریافت. گروه دوم ناتوانانی هستند که در وحشت و سستی از دریافت واقعیتها و تسلیم به رنگین کمانهای نقابها دیدگان را برهم می‌گذارند و حتا از اندک نقشهای بازیگری که در درونشان سیلان دارد چشم می‌پوشند و راه آسان، کوتاه، بی‌مفهوم و بی‌لذت بیرون را بر جهان پر جوش و خروش لذتهای درون برتری می‌دهند؛ زندگی را زندگی نمی‌کنند، همچنان کور از کنار آن می‌گذرند و باربری نقابها را به جای دریافت حیات برمی‌گزینند...

اما در انتهایی‌ترین وادیهای درون، آنجا که سیل جاندار فرم آغاز حیات می‌کند، جوش آفرینشها در کار است و جهانی پرهیاهو نقشهای بازیگر و آمیختن و برگزیدن همیسته‌ها و پاره‌های رویدادها در خود می‌غلتاند و در آنجاست که پدیده‌های هنری حیات آنی خود را درمی‌یابند...

در میان پدیده‌های زیست، هر فرد، که ممکن است توانایی بررسی و دریافتش کمتر و یا بیشتر باشد، بستگی‌هایی می‌یابد و یا حتا می‌آفریند. بیشی و کمی این بستگیها بر توانایی بیننده و دریافت کننده استوار است و هرچه گروه بستگیها انبوه‌تر باشد توانایی پهناورتری در آن بکار رفته است. این بستگیها، پس از دریافت، در جهان درونی گیرنده به یکدیگر برمی‌خورند و در آنجا انگیزه‌ای نیرومند بوجود می‌آورند که می‌خواهد مجموعه را به‌آمیختن وادارد و آن‌را به درون سیلان حیات راه دهد اگر توانایی گیرنده این بستگیها آنچنان سگرش داشت که آنها را باز شناخت و خواست آمیختن: که بر یک نیروی آمیختن استوار باشد، در او انگیخته شد هنر آغاز جوشش می‌کند و دریافت رشتهٔ زندهٔ فرم و کوشش درکشیدن آن به جهان بیرون درکار می‌گردد. آمیختن این بستگیها براثر فزونی بسیار پهناور آنها، در آنجا که هنرمند توانایی لازم داشته باشد، بیخودانه بر او می‌گذرد و هرگاه فشار بار دانسته‌ها و گرفته‌های درونی همهٔ جهان درون او را فرا گرفته باشد این آمیختن گریزناپذیر خواهد بود و خودکارانه بر او سیلان خواهد یافت. در گذر این رویداد نقشهای بازیگر درون پیدایش آغاز می‌کنند و بر پایهٔ توانایی هنرمند کمی و بیشی می‌یابند و با جهش شگفتی‌آورشان سراسر گذرگاه حیات را در خود می‌گیرند و از هرسو هزاران پدیدهٔ دیگرگون بر او می‌نمایانند و هریک برای برگزیده شدن در التهاب به سر می‌برند. اما هنرمند که با درخود داشتن گره نقشهای بازیگر خودکار و پرجوش و خروش آمیختن را از دست نمی‌نهد با نیرویی مناسب با توانایی هنری خود در راه یک اثر هنری آغاز آفرینش می‌کند و اثر هنری پدید می‌آورد. هنگام آغاز برگزیدن و آمیختن نقشهای بازیگر درون روش به کوشش می‌پردازد تا همهٔ پدیده‌های هنری را بیجان سازد، در قالبهای پیش-ساخته جای دهد و سپس آنها را پابرجا و آشکار سازد. هنرمندی که توان لازم را در دریافت زمان داشته باشد و اصالت زیباییها را دریابد و درواقع زندگی را در جاندارترین و انتهایی‌ترین نمودش برخود بپذیرد و در این کشمکش پرجوش و خروش درون «برگزیدن» را که نمایانندهٔ فرمانروایی روش است بر پایهٔ حیات راه می‌دهد و تا روش را از جایگاه جانها نگذارند آن‌را توانایی تأثیر نمی‌بخشد. رشتهٔ زندهٔ فرم را همچنان زنده درمی‌یابد و می‌کشود تا آنرا هرچه زنده‌تر و گویاتر به نمایش آورد. زمان را دریافت می‌کند و بر گذرگاه آن پیش می‌راند و بشریت را، که همان حیات و هنر اوست، در با فوران‌ترین و پرجوش‌ترین جایگاهش زندگی می‌کند...



از شناخت هنر
۱۳۳۰



کار نویسنده
منتخبی از مصاحبه‌های مجلهٔ «پاریس ریویو»
ترجمهٔ احمد اخوت
نشر فردا- چاپ اول ۷۱
۴۱۶ صفحه- ۴۷۰۰ ریال

این کتاب مجموعهٔ ده مصاحبهٔ انتخاب شده از کتاب پنج جلدی مجلهٔ پاریس ریویو است که با عنوان کار نویسنده از جلد اول، ترجمه شده‌اند.

در این مجموعه مصاحبه‌هایی با: تی.اس. الیوت، خورخه لوییس بورخس، عزرا پاوند، جیمز تربر، جان دوس پاسوس، ژرژ سیمنون، ویلیام فاکنر، رابرت فراست، میلان کوندرا و ارنست همینگوی تدوین یافته است.

لازم به ذکر است هرچند مصاحبه‌ها متنوعند اما همهٔ آنها از این نظر دارای کلیتی واحدند که پرسشهایی در زمینهٔ صناعات نویسند گی، پیشینهٔ کار نویسنده، وضعیت درونی (عادتها، سلیقه‌ها، خواستها و...) و برونی (شغل و چگونگی گذران زند گی، محیط اجتماعی و...) را مطرح می کنند.

در انتخاب مصاحبه‌های حاضر به دو عامل توجه شده است: ۱-آشنایی خوانندهٔ فارسی زبان با فرد مصاحبه شونده ۲-اهمیت و جایگاه ویژه نویسنده در قرن حاضر.

در این جا قسمتی از مصاحبهٔ ویلیام فاکنر نویسندهٔ توانای امریکایی را می خوانیم: اگر من وجود نمی داشتم، نویسندهٔ دیگری به‌جای من می نوشت، همینگوی، داستایفسکی و یا نویسندهٔ دیگری. دلیل این گفته‌ام این است که تا کنون سه نفر مدعی شده‌اند که نمایشنامه‌های شکسپیر را آنها نوشته‌اند ولی آنچه به‌راستی اهمیت دارد خود «هملت» و یا «رویای نیمه شب تابستان» است نه این که چه کسی واقعاً آنها را نوشته است، بهر حال کسی آنها را نوشته است. نویسنده شخصاً مهم نیست، فقط آنچه را که می‌آفریند مهم است. شکسپیر، بالزاک، هومر همه دربارهٔ یک موضوع مطلب نوشته‌اند و اگر امکان داشت که هزار یا دوهزار سال زنده بمانند دیگر ناشران به نویسندهٔ دیگری نیاز نداشتند...

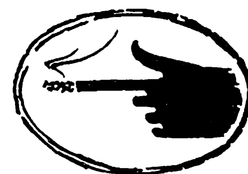
باشگاه ادبیات

محمد علی سپانلو

ترا من چشم در راهم...

نخستین تجلیل از نیما یوشیج در دانشگاه. مراسم در دی ماه سال ۱۳۴۰ در تالار فردوسی دانشکدهٔ ادبیات تهران برگزار شد. دو سه سالی از درگذشتِ پدر شعر نو می‌گذشت. هنوز نهضت نیما در محیط کوچک خواص شناخته شده بود. رادیو و مطبوعات بدون آن که او را بشناسند مسخره‌اش می‌کردند و شعر بی‌معنی «جیغ بنفش» دستاویزی بود برای کسانی که جهل خود را نسبت به کار نیما با تخطئه‌گری و دلقک‌بازی بپوشانند. اما تجلیل آن شب ویژگی خود را داشت: نخست این که کاری بود به همت چند دانشجوی جوان از جمله خود من که اراده و شوق کار باعث می‌شد اهمیت ندهیم که پیشنهاد ما به مدیریتِ دانشکدهٔ ادبیات چقدر غیرمترقبه خواهد بود و چگونه ستاد ارتجاع ادبی آن روزگار را به چالِش طلبیده‌ایم، امّا نکتهٔ دوم که ما از آن غافل بودیم این بود که با شکوفایی و انفجار نهضت دانشجویی ظاهراً رهنمودی از بالا آمده بود که به دانشجویان در مورد «فعالیت‌های فوق برنامه» امکانات بیشتری داده شود تا لابد از گرایش آنها به فعالیت سیاسی بکاهد. به‌همین دلیل هنگامی که رفقای من در دانشکدهٔ ادبیات (خودم دانشجوی حقوق بودم اما در کلاس‌های جامعه‌شناسی دانشکدهٔ ادبیات نیز شرکت می‌کردم. این که من خارج از مقررات همزمان دانشجوی دو دانشکده بودم مرهون لطف شادروان دکتر صدیقی بود که پس از کشف ماجرا اجازه داد همچنان در کلاسها شرکت کنم) ایرج پارسی‌نژاد - بهمن پورشریفی و پری شیبانی (همسر منوچهر شیبانی) اجازهٔ برگزاری مراسم را دریافت کردند هر چهار نفر ما غافلگیر شدیم زیرا هیچ‌گونه تدارکی برای این جلسه نکرده بودیم. از طریق شاملو که آن موقع سردبیر کتاب هفته بود با پروفسور محسن هشترودی تماس گرفتیم و موافقت او برای سخنرانی در شب نیما، نوعی اعتبار بالای علمی و دانشگاهی به گروه می‌داد. علاوه بر برنامه‌ریزی معمول تصمیم گرفتیم که یک برنامهٔ موسیقی به برنامه‌های آن شب بیفزاییم تا از ملال سخنرانیها کاسته شود. ماجرای این برنامه موسیقی و پی‌آیندهای آن انگیزهٔ اصلی من برای نوشتن این یادداشت است.

دو سه سالی می‌شد که گاهی تابستانها به دعوت رفیقم ناصر شاهین‌پر به باغی که پدر او شادروان علی شاهین‌پر در گلاب‌دره اجاره می‌کرد می‌رفتم. علی شاهین‌پر از شاگردان درویش‌خان و استاد موسیقی ایرانی و بخصوص نوازندهٔ چیره‌دست سه‌تار بود. محفل دلچسبی داشت که با خاطره گوئیهای او که معمولا به گله از عبادی می‌انجامید و ضرب مطبوع مضرابش دلچسب‌تر می‌شد. معمولا شاملوی جوان را که از دوستان موسیقی‌دان بود روزهای







تعطیل در این باغ دیدار می‌کردیم. شاملو که به‌تازگی درگیر چاپ کتاب هفته شده بود شعرهای تازه‌اش را می‌خواند و یاد دارم که در آن اواخر روی نگارش ویژهٔ خود از منظومهٔ «گیل‌گمش» کار می‌کرد. مثل امروز شاملو تفاهمی با موسیقی ایرانی نداشت. اساس تاثیر موسیقی ایرانی آفرینش «حال» است و شاید بتوان گفت که شاملو به این تعبیر اهل «حال» نبود. من و ناصر، که هم شعر شاملو را دوست می‌داشتیم و هم مضراب علی شاهین‌پر را، می‌کوشیدیم نوعی نزدیکی بین این دو گرایش پدید آوریم. بنابراین با اصرار از موسیقی‌دان درخواست می‌کردیم که آهنگی روی یکی از شعرهای نیما بسازد و در حقیقت آرزو می‌کردیم ورطه‌ای که بین دو دنیا وجود داشت به‌این طریق تا حدودی پر شود. علی شاهین‌پر که رفیق بزم‌های نیما بود، با نوعی احساس دین به دوست فقیدش، دست به کار شد و سرانجام یک روز آهنگی را که روی شعر «مهتاب» نیما یوشیج ساخته بود برای ما نواخت، و بیاد دارم که حتی شاملو نیز اوورتور آن را پسندید.

بازگردیم به شب بزرگداشت نیما یوشیج در دانشکدهٔ ادبیات؛ پس از گفتگو با «پرویز اتابکی»، مسئول موسیقی دانشکده، قرار شد که ما نُتِ آهنگ را در اختیار او بگذاریم تا بوسیلهٔ ارکستر دانشکده نواخته شود و یکی از دانشجویان به نام «لادبن» آن را بخواند. چند روزی به تدارک عجولانهٔ کار پرداختیم. پوستری بوسیلهٔ منوچهر شیبانی طراحی شد و آگهی‌های دستی به دیوار دانشکده‌های مختلف آویخته شد. احتمالا همزمان با روز درگذشت نیما در دیماه نخستین تجلیل دانشگاهی از شاعر برگزار گردید. تا آنجا که بیاد می‌آورم ایرج پارسی‌نژاد خیرمقدم گفت و جزئیات برنامه را اعلام کرد. پری شیبانی چند شعر از نیما یوشیج خواند و سپس پروفسور هشترودی به سخنرانی پرداخت. یک سخنرانی بسیار مفصل که با وجود لحن گرم گوینده خارج از حوصلهٔ جمعیت بود، بخصوص که هشترودی اساساً راجع به هنر همراه با گریزهایی به علوم صحبت کرد نه راجع به نیما بطور اخص. آخرین سخنران پیش از اجرای موسیقی من بودم که مطلب خود را بر اساس نامهٔ معروف نیما به «شین پرتو» زیر عنوان «عقاید نیما پیرامون شعر» تنظیم کرده بودم و از آنجا که حس می‌کردم مدعوین دیگر چندان حوصلهٔ سخنرانی ندارند بیست صفحه مطلب را آنقدر به سرعت خواندم که شاید ده دقیقه هم طول نکشید. مرد حواس جمعی لازم بود مثل فریدون رهنما که بعدها به یکی از رفقا گفته بود تنها سخنرانی وارد و مربوط به نیما در آن شب از آن فلانی بود. به هر حال من هم از پشت تریبون پائین آمدم و حالا نوبت موسیقی رسید. علی شاهین‌پر را می‌دیدم که با سه‌تارش در ردیف‌های جلو نشسته و منتظر اجرای آهنگی بود که خود بعلت گوشه‌گیری و نداشتن روابط قادر به اجرای آن با ارکستر نبود. وقتی موسیقی آغاز شد ما کسانی که ترانهٔ مهتاب شاهین‌پر را قبلا شنیده بودیم متوجه شدیم که ارکستر چیز دیگری می‌نوازد. در حقیقت آقای اتابکی سعی کرده بود خودش یک ترانهٔ ضربی و باب روز تدوین و اجرا کند، بطوری که آوازخوان هنگام خواندن «می‌تراود مهتاب» بشکن هم می‌زد. بطور کلی آن شب، با همه خامی‌های ما، فتح باب آبرومندانه‌ای بود بخصوص که سیروس طاهباز شماره دوم مجلهٔ آرش ویژهٔ نیما یوشیج را چاپ کرده به این جلسه رسانده بود و حاضران می‌توانستند نمونهٔ اشعار موجود غریب و ناشناخته‌ای را که در این شب به تماشای تجلیلش آمده بودن همراه با خلاصه‌ای از عقایدش دربارهٔ هنر و چند مقاله از آن جمله مقالهٔ عالی آل‌احمد «پیرمرد چشم ما بود» را در مجلهٔ آرش ببینند.

آن شب تمام شد، اما ماجرای آهنگسازی علی شاهین‌پر که سرخورده و گله‌مند از جلسه رفت دنباله‌ای داشت. یک دو سال بعد موسیقی‌دان به تشویق ما آهنگ بسیار زیبائی روی شعر دیگر نیما «ترا من چشم در راهم» ساخت که بیشتر دیدارهای سالهای بعد تا حوالی سال ۱۳۶۰ که وی درگذشت از ساز او می‌شنیدیم و یا شاگردان او که در این جلسات شرکت می‌کردند آن را می‌خواندند. من همواره تأسف داشتم که چرا این آهنگ شنیدنی هیچگاه با ارکستر بزرگ نواخته نشده است. تا اینجا که سالها پس از مرگ آهنگساز ـ دو سه سال پیش ـ یک روز که تلویزیون مطابق رسم فرخنده‌اش اسلاید نمایش می‌داد و بطور پایان‌ناپذیری موسیقی پخش می‌کرد، همان آهنگ را شنیدم با ارکستری قابل قبول و گویا با صدای یکی از «کامکارها». پیش از هر چیز بیاد آقای شاهین‌پر افتادم و حس کردم که ماجرا به نوعی دیگر تکرار می‌شود، زیرا نه آن روز و نه بعدها، هیچگاه حرفی از هویت سازندهٔ آهنگ به میان نیامد.

چند روز پیش در یک مهمانی نواری پخش کردند که از صدای فاخته‌ای در آخرین ماههای زندگیش ضبط شده بود و در آن میان ناگهان یک بار دیگر آهنگ آقای شاهین‌پر را از روی شعر نیما شنیدم که فاخته‌ای می‌خواند «ترا من چشم در راهم». در آن مجلس هم تنها صحبت فاخته‌ای بود و باز هیچکس نمی‌دانست که سازندهٔ آهنگ کیست. پس بر آن شدم که بنویسم و یادآوری کنم که علاوه بر من عده‌ای دیگر از جمله آقای شاملو بیاد دارند که این آهنگ زیبا را مرحوم علی شاهین‌پر ساخته است و مثل همیشه او نیز شباهنگام چشم براه است تا این حق کوچک او گزارده شود، یعنی نامش در کنار اثرش ذکر گردد.

محمد مختاری

شبان- رمگی و حاکمیت ملی (۲)



به هر گوشه از ادب پارسی که بنگریم رنگ و نشانی از هستی استبداد زدهٔ ما، و رابطهٔ شبان- رمگی دیرینه، پدیدار می‌شود. حتا اگر کتابی به‌هیچ روی و از هیچ راه به این «مفهوم رایج» مربوط نشود، گویی «مقدمه» و «دیباچهٔ» آن محمل مناسبی بوده است برای بازتاب این ابتلای عمومی. اصرار و ابرام در این امر تا حدی است که مقدمهٔ آثار شاعران و نویسندگان این هزارساله براستی عبرت‌انگیز است، و خود عرصهٔ پژوهشی دامنه‌دار است که فعلاً قصد پرداخت به آن را ندارم.

به هر حال سابقهٔ ذهنی و تاریخی ما، این مفهوم رایج و ابتلای سلسله مراتب را به‌تمام عرصه‌های حیات تعمیم داده است. و پیش از هر چیز نیز تبلور آن را در هرم قدرت جامعه، چنین توجیه و تحلیل کرده است:

جهان بر سلاطین گردد، و هرکسی را که برکشیدند، برکشیدند. و نرسد کسی را که گوید چرا چنین است. و ملوک هرچه خواهند گویند، و با ایشان حجت گفتن روی ندارد. زیرا قوت پادشاهان را خدای بزرگ به آنها عطا کرده، و بر خلق زمین واجب کرده که بدان قوه بباید گروید. (تاریخ بیهقی.)

ملک تالی دین است. و هرکه دین او پاکتر و عقیدت او صافی‌تر، در بزرگداشتِ جانب ملوک و تعظیم فرمانهای پادشاهان مبالغت زیادت واجب شمرد، و هوا و طاعت و اخلاص و مناصحت ایشان را از ارکان دین پندارد. و اگر این مصلحت بر این سیاقت رعایت نیافتی نظام کارها گسسته گشتی. (کلیله و دمنه)

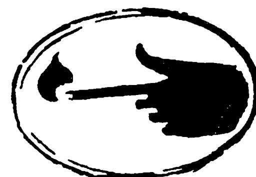
البته این معنا تنها بر زبان یک سیاستمدار یا خدمتگزار حکومت، چون بیهقی، و یا دبیر حاشیه‌نشینی چون نصراله منشی جاری نیست. بلکه هواداران هر فرقه و گروه و گرایشی نیز بر همین اساس، به تبیین کارکرد و مفهوم «شبان- رمگی» پرداخته‌اند. اگرچه هر یک به سائقهٔ گرایش متفاوت خویش، انتظار خود را از این اصل نیز بیان داشته‌اند. که در اینجا تنها به ذکر چند نمونه از یک مذهبیِ متعصب، یک صوفی سرگردان، یک عالم اخلاق، و یک شاعر و ادیب جهاندیده بسنده می‌کنم:

پادشاه راعی رعیت باشد، و راعی را با آفتاب مشابهت کرده‌اند که بر همهٔ بقاع به نیک و بد تافته شود. و نیک و بد دنیا به حجت ظاهر شود. و به قیامت پدید آید محق از مبطل و تقی از شقی و موافق از منافق (النقض سید عبدالجلیل رازی)

پادشاه چون شبان است و رعیت چون رمه. بر شبان واجب باشد که رمه را از گرگ نگاه دارد، و در رفع شر او بکوشد. و اگر در رمه بعضی قوچ با قَرَن باشد، و بعضی میش و بی‌قرن، صاحب قرن خواهد که بر بی‌قرن حیفی کند، و تعدی نماید، آفت او زایل کند. (مرصادالعباد، نجم‌الدین رازی)

سلطان سایهٔ هیبت خدای است بر روی زمین. یعنی که بزرگ و برگماشتهٔ خدای است بر خلق خویش. پس بباید دانست که کسی را که او پادشاهی و فرّ ایزدی داد، دوست باید داشتن، و پادشاهان را متابع باید بودن و با ملوک منازعت نشاید کردن، و دشمن نباید داشتن. (نصیحة الملوک)

نخستین ابیات باب اول بوستان نیز به چنین نظام ارزشی و مراتب‌چشم‌اندازهای آن ناظر است:





شنیدم که در وقت نزع روان
به هرمز چنین گفت نوشیروان
که خاطر نگهدار درویش باش
نه در بند آسایش خویش باش
نیاید به نزدیک دانا پسند
شبان خفته و گرگ در گوسپند
برو پاس درویش محتاج دار
که شاه از رعیت بود تاجدار
رعیت نشاید به بیداد کشت
که مر سلطنت را پناهند و پشت
مراعات دهقان کن از بهر خویش
که مزدور خوشدل کند کار بیش

این نیز پیشنهادی مصلحت‌گرایانه از گلستان سعدی است که نوع فضیلت اخلاقی را در روابط انسانها، مطابق گرایش مسلط تعیین می‌کند. و اصل قدرت را مبنای رفتار می‌نمایاند:

ناسزایی را که بینی بختیار
عاقلان تسلیم کردند اختیار
چون نداری ناخن درنده تیز
با بدان آن به که کم گیری ستیز
هرکه با پولاد بازو پنجه کرد
ساعد سیمین خود را رنجه کرد
باش تا دستش ببندد روزگار
پس به کام دوستان مغزش برآر

تعمیم و اشاعهٔ این روش و گرایش، به روان‌شناسی و رفتار ویژه و دیرینه‌ای انجامیده است که از راه چند مشخصهٔ بارز، همگان را به نوعی حامل و عامل، یا تابع و مطیع قدرت و حقِ ناشی از آن تبدیل می‌کرده است. از این‌رو بازتابها و گونه‌های مکمل این «شبان- رمگی» را در سطحهای مختلف زندگی فردی و اجتماعی چنین می‌توان تبیین کرد:

الف- پدرسالاری که نمودار تمرکز قدرت و حق و شأن آن در فرد شاخص خانواده تا جامعه و جهان است.

ب- مردسالاری که نمودار تمرکز قدرت و حق و شأن آن در دست جنس اول است. از بالا تا پایین جامعه.

ج- رییس، پیر، شیخ، ارباب، آقا، مراد، قطب، مقتدا، مرشد، پیشکسوت، مرجع سالاری که خود نمودار قدرت و حق و شأن در درجه‌ها و موقعیتهای گوناگون اِجتماعی، آیینی، عقیدتی، فرهنگی، حرفه‌ای و... است. و هرگز نباید آن را با ضرورت رعایت حرمت و ادب و ارادت به بزرگان و پیران و استادان و... مشتبه کرد.

و من- محوری که نمودار تمرکز قدرت در فرد و تصور حق در خویش است.

نابرابری حقوق

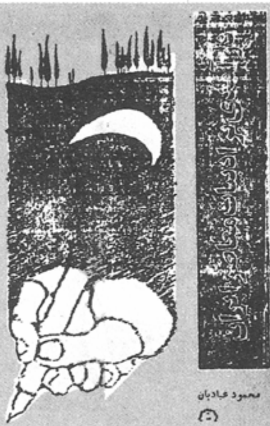
اینها همه نمودار فرهنگی است که در آن، حاکمیت و قدرت و حق از آن همهٔ آحاد انسانی نیست. و همیشه هر حق و حرمتی، سایه‌ای از زور و ترس نیز فرو می‌افکند. در نتیجه به‌ازای ارزش و حق هر فرد، ارزش و حق فرد دیگر نادیده گرفته می‌شود، یا که از میان می‌رود. همیشه در هر گوشه از جامعه، مرجعی و ریش سپیدی و رییسی و شاهی و شاهچه‌ای و قدرتمندی و ارباب و مقتدا و مرادی هست که هم بر سنت و آیین شبان- رمگی تأکید می‌ورزد، و هم فردیت دیگران را به‌ازای حفظ فردیت خویش، دستخوش نفوذ و فشار و تأثیر عوامل و اجزای گوناگون این نظام سلسله مراتبی می‌کند. در نتیجه امکان اراده و خلاقیت آزاد فرد را از او سلب می‌کند. و توان سازنده‌اش را به حداقل می‌رساند، یا همیشه وابسته به دیگری نگه می‌دارد.

نمودهای ریشه‌دار این دستگاه نظری و عملی را در رفتار هر فرد، می‌توان در عرف و عادت و سلوک و اخلاق و ویژگیهای روان‌شناختی و جامعه‌شناختی دیرینهٔ ما باز جست. مانند من‌محوری، کیش شخصیت، نخبه‌گرایی، سلطه‌طلبی، خودپرستیهای عقل کلی، شیوه‌های مرید و مرادی، خویشتن بزرگ پنداریهای حتا خیرخواهانه‌ا، حامل حقیقت مطلق پنداشتن خویش، باطل انگاشتن عقاید دیگران، مفاخره‌های زورگویانه یا بیخبرانه یا متعصبانه و... همچنان که پیامدهای اندیشگی و اعتقادیِ جمعی آن را در قبال جهان و طبیعت و قدرت برتر، می‌توان در «بندگی و خاکساری و فرودستی و بی‌مقداری ذلیلانه»، «ترس»، «تسلیم‌پذیری»، «اعتقاد به بی‌اعتباری زندگی»، «عدم رستگاری انسان در این دنیا» و... مشاهده کرد، که کارآیی همهٔ اینها نخست در نفی «فردیت» آدمی، و طبعاً نفی حق و شأن و حضور اوست.

پیداست که حفظ موقعیت افرادی بدین‌گونه نابرابر، نمی‌تواند با اصل برابری‌انسانها هماهنگ باشد. و آنچه در فرهنگ ما دستاوردی در باب برابری محسوب شده است، در اساس، مربوط به منشأ پیدایش آدمی و آفرینش است. البته این دستاورد نسبت به آنچه پیش از آن در نظام کاستی یا طبقات معین و غیرقابل نفوذ، در ایران پیش از اسلام حاکم بوده است، خود نقطهٔ عطف ارزشمندی است. اما هرگز به «برابری» در معنای حقوق بهره‌وری اجتماعی ارتباطی ندارد.

این گونه نظریه برابری، تنها تصوری از برابری در ارزش زیستی و نژادی است، و نه در تحقق ارزش اجتماعی انسان. نظام اجتماعی همچنان اساس نابرابری، و حتا نفی عملی همین ارزش نظری است. از این‌رو از این‌گونه اعتقاد به برابری، در عمل تعارفی بیش نمانده است. چه در عمل و چه در نظر، به تصور برابری انسانها در حقوق و آزادیهای اجتماعی نمی‌انجامیده است. همچنان که دربارهٔ به‌اصطلاح «جنس دوم» نیز از این‌گونه تعارفات و ارزش‌گزاریهای مجرد، بسیار دیده شده است، حالا آن‌که سرتاسر زندگی اجتماعی و سیاسی و اقتصادی و فرهنگی ما، زن را به یک موجود فرعی و تابع و «متعلقهٔ» مرد تبدیل می‌کرده است. و کارکرد ویژه‌ای برایش درنظر می‌گرفته، که از اندیشهٔ «نابرابری» نتیجه می‌شده است، و نه فقط از موقعیت و نوع جنسیت او:

زن خوب فرمانبر پارسا
کند مرد درویش را پادشا
که را خانه آباد و همخوابه دوست
خدا را به رحمت نظر سوی اوست
چو مستور باشد زن و خوبروی
به دیدار او در بهشت است شوی
دلارام باشد زن نیکخواه
ولیکن زن بد خدایا پناه
در خرمی بر سرایی ببند
که بانگ زن از وی برآید بلند
چو زن راه بازار گیرد بزن



درآمدی بر ادبیات معاصر ایران
دکتر محمود عبادیان
گهر نشر، ۱۳۷۱
۱۰۳ صفحه، ۱۲۰۰ ریال

کتاب حاضر در دو فصل به بررسی اجمالی جریانهای اصلی در ادبیات معاصر ایران می‌پردازد. فصل نخست به گرایشهای ادبی در عصر قاجار اختصاص دارد و مقدمه‌ای بر بحث اصلی کتاب است.

عبادیان در فصل دوم که نام درآمدی بر ادبیات معاصر ایران را بر خود دارد، به بررسی ادب نمایشی، نثر داستانی و شعر سنتی و نو پرداخته است.

ابومسلم خراسانی
جرجی زیدان
ترجمه: محمدرضا مرعشی پور



ابومسلم خراسانی
جرجی زیدان
محمد رضا مرعشی پور
ناشر: مترجم، چاپ اول ۱۳۷۱
۲۹۷ صفحه، ۲۵۰۰ ریال

کتاب حاضر رمانی تاریخی در بارهٔ زندگی ابومسلم خراسانی است. نویسنده مورخی لبنانی است و دارای آثاری در زمینهٔ تاریخ تمدن اسلامی و تاریخ زبان و ادبیات عرب است.

- وجهی از خرد همه‌جا بر یك روال و یك سیاق است.
- سیاست نفس اساس حل مشکلات اجتماعی است.
- مدینهٔ فاضلهٔ سعدی، گل سرسبد گرایش‌های اخلاقی و ارزش‌های اجتماعی ماست.
- جدال سعدی با مدعی، بیان تناقض برای برقراری تعادل و توازن است.
- این گونه نظریهٔ برابری، تنها تصوری از برابری در ارزش زیستی و نژادی است.
- در مورد جنس دوم نیز تعارفات و ارزش‌گزاریهای مجرد، بسیار دیده شده است.

وگرنه تو در خانه بنشین چو زن
اگر زن ندارد سوی مرد گوش
سراویل کحلیش در مرد پوش
چو در روی بیگانه خندید زن
دگر مرد گو لاف مردی مزن
ز بیگانگان چشم زن کور باد
چو بیرون شد از خانه در گور باد
چه نغز آمد این یک سخن زان دو تن
که بودند سرگشته از دست زن
یکی گفت کس را زن بد مباد
دگر گفت زن در جهان خود مباد
زن نو کن ای دوست هر نوبهار
که تقویم پاری نیاید به‌کار

(بوستان سعدی به تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی)

عشق که شریف‌ترین و آرمانی‌ترین رابطهٔ بیواسطه میان انسانهاست، از اندیشهٔ نابرابری تأثیر دوگانه‌ای گرفته است. از یک سو حضور رابطهٔ هماهنگ و یگانه میان زن و مرد را از میان برده، یا مخدوش کرده است. و از سوی دیگر به عشق مذکر گراییده که سرتاسر ادبیات ما را به خود اختصاص داده است. و اساسش اغلب بر رابطه‌ای یک سویه میان آقا و برده است.

به‌هر حال اگر ارزش برابر در بهره‌وری از حق و شأن و حضور و قدرت مادی و معنوی تحقق نیابد، و موقعیت هرکس از پیش، و بنا به علل و عوامل گوناگون و فراتر از کار و کارکرد و توان و دستاوردش تعیین شده باشد، دیگر چگونه می‌توان از مساوات سخن گفت؟ برابری در این منطق، مبتنی بر حفظ موقعیتِ از پیش تعیین شده است، و نه در تغییر آن به سود همگان. فرد از موقعیت اجتماعیش منتزع نیست. انسان در رابطه‌هایش شناخته می‌شود، و تحقق می‌یابد. شأن و حضور و حق و قدرتش در گسترش همین رابطه معنا می‌شود. حال آن‌که حفظ سنت نابرابر موقعیتها و امتیازها، گسترهٔ روابط آدمی را تنگتر و تنگتر می‌سازد. مسأله با ستایشهای توخالی و تعارفهای بی‌مزه و احترام‌گزاریهای بی‌ضمانت اجرا به فقیر و غنی و اربابِ برده، و کارگر و کارفرما و زن و مرد نیز حل نمی‌شود. تنها هنگامی می‌توان به برابری انسانها در نظام ارزشی یک جامعه باور داشت که در آن نظم و نهاد، راه و حق و امکان عملی و حقوقی و قانونی شکوفایی استعدادها و کارآییهای انسانی مشخص و معین و در دسترس همگان باشد. بدیهی است که چنین وجهی، از مشخصات فرهنگ سنتی ما نیست.

ساخت استبدادی ذهن

جامعه‌ای که اساسش بر ساخت استبدادی قدرت است، مشخصات و مختصات افرادش را نیز مطابق نمونه‌های مطلوب رفتاری و پنداری خود می‌آراید. ساخت استبدادی ذهن، زاییده و زایندهٔ ساخت استبدادی جامعه است. مشخصهٔ زندگی کسانی است که در برابر قدرت و بالادست زبونند، و نسبت به زیردست، مستبد و خودسر و خودرای.

این ساخت استبدادی، کل انسان و جهان را ملاک روابط آدمی قرار نمی‌دهد، بلکه روابط انسانها را تنها مطابق ارزشهای تعیین شده توسط بخشی از انسانها، معین می‌کند. ساخت استبدادی ذهن به‌رغم همهٔ بحثها و جدلهای درازدامن دربارهٔ جبر و اختیار، در عمل و در تحلیل نهایی، قدرت اراده و آزادی آدمی را به عاملی دیگر وابسته می‌دارد. و یا آن را تنها به امکان و حرکت و کنشی در محدودهٔ یک نظام اندیشگی و اجتماعی تغییرناپذیر، محدود و معین می‌کند.

بحثهای تجریدی راجع به این‌که انسان مجبور است، یا مختارِ فعل خویش است، اغلب از حوزهٔ فلسفه و کلام و... فراتر نمی‌رود. به‌ویژه به عرصهٔ زندگانی عملی و ساخت اجتماعی نمی‌کشد. آنچه در این گونه بحثها از «آزادی» اراده می‌شود، یک امر جدا از فعلیت یافتن ارادهٔ انسان در ادارهٔ جامعه، و دخالت در سرنوشت و نظام اجتماعی است. از این‌رو در اساس، در این گرایش، حاکمیت و قدرت ارادهٔ آزاد و آگاه آدمی، برای رابطه‌گیری و برقراری مناسبات آزاد، محلی از اعراب ندارد. نه قرارداد و قانونی از آن حمایت می‌کند، نه در نهادی اجتماعی تبلور می‌یابد. ارزش آدمی همواره در سیطره و دایرهٔ معین نظم معلوم، مفهوم است. خویشکاری انسان، کارآیی او را در این نظم معین می‌دارد. او در نبرد میان نیکی و بدی شرکت می‌جوید، اما تنها مطابق ضابطه‌ها و امکانهایی که همین نظام اجتماعی و مقدر تعیین کرده است. و این شرکت جستن برای دگرگونی بنیادی آن

فرهنگ مصدری
مصدرهای فارسی و مشتقات آن
تألیف: پرویز صالحی (بختیار)



فرهنگ مصدری

پرویز صالحی (بختیار)
هوش و ابتکار، چاپ اول ۱۳۷۱
۳۵۰ صفحه، ۳۵۰۰ ریال

در زبان فارسی همواره در نگارش و گفتار، مسئلهٔ اشتقاق فعلها از مصدرها مطرح بوده است. به‌عنوان نمونه فعل سوختن در مقام ماضی از مصدر سوختن و در مقام مضارع از مصدر سوزیدن مشتق می‌شود و همین صورتِ غیرمنطقی اشتقاق در برخی فعلهای مهجور و یا فعلهایی که کاربرد کمی دارند همچون شخودن و توختن نویسنده را دهها برابر دچار مشکل می‌کند. در این فرهنگ ۳۴۲ مصدر ساده و بسیط همراه با تمام مشتقات آن همچون بن ماضی، بن مضارع، اسم مصدر، حاصل مصدر، صفت فاعلی، صفت مفعولی و انواع دیگر صفات آورده شده است.

فرهنگ جمع مکسر

پرویز صالحی (بختیار)
هوش و ابتکار، چاپ اول ۱۳۷۱
۱۰۳ صفحه، ۱۲۰۰ ریال

در زبان فارسی، برخی کلمه‌ها را به‌رغم وجود پساوندهای «ها» و «ان»، به‌صورت مکسر جمع می‌بندیم. برای نمونه هرگز کلمه‌های سِرّ، اثر و شیء را به‌صورت سِرّها، اثرها و شیءها جمع نمی‌بندیم و از جمع مکسرشان استفاده می‌کنیم: اسرار و آثار و اشیاء. همچنین صورت مفرد برخی کلمه‌ها همچون اراذل را اغلب نمی‌شناسیم و تنها صورت جمع مکسرشان را به کار می‌بریم. در این کتاب صورتهای مفرد و جمع مکسر ۲۰۰۰ کلمه همراه با معنایشان آورده شده است.



- ادبیات ایرانی، بیان رازهای جهان را تعهد کرده است.
- عشق، شریف‌ترین و آرمانی‌ترین رابطهٔ میان انسانها، از اندیشهٔ نابرابری تأثیر دوگانه‌ای گرفته است.
- ارزش آدمی، همواره در سیطره و دایرهٔ معین نظم معلوم، مفهوم است.
- هم رابطهٔ انسان با انسان، فرعی بر نظام مسلط اجتماعی بوده است و هم رابطهٔ انسان با طبیعت.
- همواره لایه‌ای از ترس بر «حرمت» کشیده شده است.
- فرهنگ ایرانی در پی شکستن راز تقدیر نبوده است.

نیست. در هر رابطه پای کسی دیگر نیز به میان می‌آید که برتر یا تعیین‌کننده است. از فردی‌ترین و جزیی‌ترین روابط انسانی تا پیچیده‌ترین و کلی‌ترین مناسبات اجتماعی تابع همین قاعده و ضابطه است. کمتر حرکتی در نفی و انکار و سست گرفتن این قاعده و ضابطه پذیرفتنی است. هم در شاهنامه این نظم مقدر اجتماعی به یک اصل و تابوی بزرگ می‌گراید. و هم در مدینهٔ فاضلهٔ سعدی. فقدان ارادهٔ آزاد، تنها در برقراری رابطه با آدمی محسوس نیست، بلکه رابطه‌گیری مستقیم و بیواسطه با طبیعت را نیز مخدوش می‌کند، و پیرو خود می‌سازد.

فرهنگ مبتنی بر رابطهٔ ارباب‌-رعیتی، چه به‌صورت اقطاع، چه به شکل تیول، چه همراه با وابستگی برده‌وار دهقان به زمین، و چه به‌گونهٔ دیگر، بخش بزرگی از انسانها را فاقد ارادهٔ آزاد برای ارتباط مستقیم با طبیعت می‌خواهد. در نتیجه چنین انسانی نه در بهره‌گیری از طبیعت، و نه در رابطه‌گیری با آن، حق و شأن و قدرتی نداشته است. دهقان وابسته به زمین حتا از ابتدایی‌ترین شکل رابطه‌گیری با بخشهایی از هستی طبیعی محروم می‌ماند. چنین کسی نمی‌توانسته است جایی فراتر از حوزهٔ زحمت و مشقت خود را نیز ببیند. چه رسد به این‌که از مواهب آن بهره برد.

بدین ترتیب، هم رابطهٔ انسان با انسان، فرعی بر نظام مسلط اجتماعی بوده است، و هم رابطهٔ انسان با طبیعت. به‌طبع چنین ساختی نمی‌تواند بر آزادی فرد استوار باشد. هر رابطه‌ای با رنگ و انگهای گوناگون، مانند حرمت فلان و رعایت بهمان و رضایت بیسار و... تنها بر اساس استبداد برقرار می‌شود. استبداد خصلت رابطهٔ «بالاییها و پایینیها»ست. رابطهٔ «بالا - پایین» نه‌تنها در جامعه و نظام مناسبات، بلکه در اساس ارزشها و طرح ذهنی افراد نیز برقرار است. ذهن افراد با گونه‌ای «استبداد» پرورده می‌شود که گویی جز آن وجه دیگری متصور نیست. به‌ویژه که این استبداد همواره با «حق» جا به‌جا و جایگزین می‌شود. پس هر کسی درون خود شبانی است که به خود حق می‌دهد چوبدستش را بر سر رمه‌اش فرود آورد. رابطهٔ جامعه بر اساس و به یاری این چوبدست برقرار می‌شود، یا برقرار می‌ماند. چه تعلیم و تربیت، چه روابط سیاسی و اداری و حکومتی، چه روابط میان لایه‌ها و طبقات اجتماعی، از همین ساخت و ابزار یاری و مایه می‌گیرد تا برقرار ماند. رابطه با بسیاری از عوامل و پدیده‌ها و اشیاء در حکم «تابو» جلوه می‌کند. همواره لایه‌ای از ترس بر «حرمت» کشیده است. در نتیجه هر رابطهٔ درونی و اعتقادی را نیز به چنین شائبه‌ای می‌آلاید. راز بسیاری از تهدیدها و انذارها را در پندها و انذارهای اخلاقی و... در همین ویژگی باید جست. چوبدست همیشه روی سر افراد هست، تنها شکل فیزیکی آن مهم نیست. بلکه مهمتر از آن تصویر ذهنی است که در نهانی‌ترین لایه‌های درونِ «پیرو و مطیع» نیز نمودار است. بسیار طبیعی می‌نماید اگر که پردازندگان یا مؤلفان این ساخت استبدادی ذهن، از این تصویر ذهنی به «وجدان» تعبیر کنند تا اصل برقرار ماند. بیهوده نیست که تمام تلاش عرفا و فاصله‌گیران از این نظام اجتماعی و ذهنی، بر آن متمرکز بوده است که جای این «ترس» را با «عشق» عوض کنند.

تقدیر

در سیطرهٔ چنین روابط و عوامل و نیروهایی، «خردمند آن است که خویش را در قبضهٔ تسلیم نهد، و بر هول و قوت خویش و عدّتی که دارد اعتماد نکند.» یعنی همکاری بانظم مقدر، اساس حرکت و کوشش آدمی است. حقی برای دگرگون کردن این نظم متصور نیست.

دو چیز محال عقل است. خوردن بیش از رزق مقسوم، و مردن پیش از وقت معلوم.

قضا دگر نشود گر هزار ناله و آه
به کفر یا به شکایت برآید از دهنی
فرشته‌ای که وکیل است بر خزاین باد
چه غم خورد که بمیرد چراغ پیرزنی

به نا نهاده دست نرسد، و نهاده هر کجا که هست برسد. (گلستان سعدی)

شاید چنین مفهومی از تقدیر در سنت و عادت فرهنگی ما آرام‌بخش باشد. اما چنین آرامشی از سر انفعال است. نخستین برآمدِ منفی این پذیرش و آرامش نیز این است که اصل قدرت را به یک تقدیر اجتماعی بدل کرده است. قدرتی که تخطی نمی‌پذیرد، و قطعی و همیشگی انگاشته می‌شود، و کسی حق دخالت در آن ندارد زیرا «با قضا مغالبت نرود».



گل بوته

گرد آورنده: مصطفی فعله گری
نشر خنیا، ۱۳۶۹
۲۸۴ صفحه ۱۲۰۰ ریال

این کتاب برگزیده‌ای است از داستانهای برخی نویسندگان معاصر. این مجموعه شامل ۲۵ داستان است به نامهای الکساندر (علی اشرف درویشیان)، رعد و برق (عظیم خلیلی)، رود سیاه (خسرو نسیمی)، نگار سرخ قالی (علی فتحی)، در عمق صحنه (فریبا وفی)، کرتها و ترکها (گیتی میرزا بیگی)، زخم (محمد خلیلی)، میوه‌خوری بلور (اردلان عطارپور)، باغچه (اردلان عطارپور)، یعقوب (شاهرخ امینی)، گل آفتاب گردان (سرور محمدی)، صرفه‌جویی در مصرف کاغذ (محمود برآبادی)، یک شاخه (حسن اصغری)، جستجو (جواد خجسته منش)، بمب قورباغه (محمود جعفری)، نهال (محمد رضوانیان)، تنگهٔ اژدها (مصطفی فعله گری)، لانه‌ای برای پرندهٔ قرمز بال (مصطفی فعله گری)، در چنبرهٔ مرگ (مسعود میناوی)، آب و آتش (حسن حامد)، ساعت نحس (عباس جهانگیریان)، یک جفت چشم سبز (احمد قنبری)، آبی‌تر از دریا (حسین قناعت)، پا به پا روی برفهای یخ‌زده (حمزه سلمانی خوش) و یاد (ناصر مؤذن).

عاشق شدن در دی ماه مردن به وقت شهریور

سید علی صالحی
نشر خنیا، چاپ اول ۱۳۶۹
۱۸۴ صفحه، ۹۵۰ ریال

از سید علی صالحی، شاعر بختیاری پر کار سالهای دههٔ ۵۰ و ۶۰، کتابهای بسیاری در زمینهٔ شعر، داستان و... منتشر شده است که از آن جمله می‌توان مجموعهٔ شعر عاشق شدن در دی ماه، مردن به وقت شهریور را نام برد که از دو فصل جداگانه تشکیل شده است: گزارش به نازادگان و عاشق شدن...



نرگس فردا

هرمز علی پور
نوید شیراز، چاپ اول ۱۳۷۱
۱۵۲ صفحه، ۱۴۸۰ ریال

نرگس فردا دومین دفتر شعر هرمز علی‌پور شاعر اهوازی است که در سری حلقهٔ نیلوفری منتشر شده است.

دفتر حاضر به پنج منزل بخش شده و شامل ۱۲۷ شعر است:

پیش از فرود چشمان و/ سکوت آتشها/ ایمن کیست؟/ گاه کودکیم و/ گاه/ صخره/ و عمری آه/ آن نرگسیم/ خمیده بر/ یال دو فاق رود/.



آنهمه پرواز عاقبت آغاز

علی بداغی
دارینوش، چاپ اول ۱۳۷۲
۱۲۸ صفحه، ۱۲۰۰ ریال

علی بداغی، شاعر بختیاری، با دفتر حاضر «دلتنگیهای آبان ۷۰ تا بهمن ۷۱» خود را در قالبهای سنتی و نو ارائه می‌کند. از ویژگی این دفتر وجود اشعاری به گویش بختیاری به‌همراه آوانویس لاتینی آنهاست:

بغض چشمان مرغکان/ به‌هم گره خورده‌ست/ پاییز/ دست/ سوی ساقه‌ای/ برده‌ست/

فرهنگ ایرانی در پی شکستن راز تقدیر نبوده است، بلکه در راز ایستاده است. آن را پذیرفته است. هرچه را نمی‌داند، اما از اتفاقش در شگفت است، به آن راز پیوند می‌دهد.

ادبیات ایرانی در بخش اعظم خود، بیان رازهای جهان را تعهد کرده است و در مرحلهٔ باور و تسلیم به آنها قرار دارد، نه در مرحلهٔ شناخت آنها یا تردید در آنها. شاید این با فرمانبرداری کورکورانه از تقدیر تفاوت داشته باشد. اما هرچه هست عاملی نیرومند برای تداوم وضع موجود است که به سود همگان نیست. در این پیروی و تسلیم، گاه رعایت سنتها و قوانین اجتماعی نیز درمیان می‌آید. اما نمی‌توان آن را مساوی شناخت قوانین تاریخی و اجتماعی و هماهنگی با آنها دانست.

توجیه رمز این گونه تسلیم و احتراز از جستن و یافتن علت آنچه پنهان و مرموز است، در ایمان قطعی به خیر و کمال نظام جامعه و نظام کیهانی نهفته است. در این نظام، هرکس و هرچیز در جای ضرور و شایستهٔ خود انگاشته می‌شود. این گونه آرامش و سکون و اعتدال، تنها در تصوری ایستا از جهان و جامعه، می‌تواند پدید آید:

چو دولت نبخشد سپهر بلند
نیاید به مردانگی در کمند
نه سختی رسد از ضعیفی به مور
نه شیران به سر پنجه خوردند و زور
چو نتوان بر افلاک دست آختن
ضرورست با گردشش ساختن
(شاهنامه، فردوسی)

این تصور ایستا از جهان و جامعه، تقدیر را به‌صورت قانون زندگی، و برای زندگی درمی‌آورد. پس نمی‌توان بر آن شورید و آن را برهم زد. اما می‌توان کردار آدمی را با این قانون سنجید. از همین راه است که تقدیر به قانون اخلاقی و کیفر مبدل می‌شود. (در این باره ر.ک: حماسه در رمز و راز ملی. از نگارنده)

این‌همه تأکید بر ناپایداری و بی‌اعتباری روزگار و پستی دنیا، در سرتاسر ادبیات کهن ما، ناشی از چنین دستگاه نظری و ساخت اجتماعی است که به تقریب جایی برای ارادهٔ آزاد فرد باقی نگذاشته است. هرگونه رستگاری و روش و منش و گرایش نیک را در تسلیم و وفاداری به ارزشهایی وابسته و پیوسته است که به تداوم همین سنت و آیین یاری می‌کند.

خرد

در این روابط و نظام ارزشها کاربرد خرد اهمیت ویژه‌ای می‌یابد، و مهمترین عامل در رستگاری آدمی و برقراری تعادل اجتماعی تلقی می‌شود. خرد به یاری فرد می‌آید تا بر این لبهٔ تیغ، در حفظ تعادل و توازن بکوشد. بر عهدهٔ خرد است که آدمی را از آنچه در بیرون و درون گرفتاری‌زاست برهاند.

شناخت راه و رسمی که انسان را بر سلامت بدارد، کار خرد و دانش است. و آن هردو گرایش یاد شده در آغاز بحث، به استعانت خرد دل بسته‌اند. اما هریک تعبیر ویژه‌ای از آن ارائه می‌دهد. هم پیروی از نظم موجود، به یاری خرد موکول و میسر است و هم فاصله گیری از آن.

البته آنجا که خرد دلیل و راهنمای اعراض از دنیا و ترک این مادیت آلوده می‌شود، وجه مشخص و روشنی پدید می‌آید. اما هنگامی که سخن از کاربرد خرد در پیروی از وضع موجود باشد، مسأله هم گونه‌گون می‌شود، و هم پیچیده. زیرا آن‌کس که پیروی از وضع موجود را برگزیده است، می‌داند که دانش و خرد بر آنچه این نظم و حاکمیت می‌طلبد، مبتنی است. و هیچ عملی نمی‌تواند مانعی بر سر راه حکومت باشد. در نهایت آنچه غزالی یا خواجه‌نصیر نیز می‌گویند برای تهذیب و تزکیهٔ سلطان و حاکمیت خاص، و در راه اصلاح مفاسدی است که احتمال دارد به چنین نظامی راه یابد. وگرنه اساس همان اساس نظام الملکی است. یعنی خرد همزاد آزادی و حاکمیت ملی نیست. بلکه فقط توازن و تعادل لازم را که میان انسان و حاکمیت اعمال شده بر او فراهم می‌آورد. و از این راه متأسفانه به همزادی استبداد می‌گراید. گویی روال ذهنی و ارزش انسانی در این جامعه چنان است که از «انبان» ملا قطب شیرازی نیز دست آخر باید همان چیزی بیرون آید که در «جامع» رشیدی نهفته است.

هم ناصرخسرو در دعوت مؤکد و مکرر به «خرد» مصداقی از چنین نظمی را پیشنهاد می‌کند که بر ذهنیت معطوف به حامل حقیقت و قدرت و حاکمیت مطلق مبتنی است، و هم عنصری که مصداقی برای این نظم و قدرت و حاکمیت، بیرون از دایرهٔ ذهنیت و اعتقاد ناصرخسرو، یا در تقابل با آن می‌طلبد. و آن را در قصاید عقلانیش می‌ستاید. هردو نیز مخالفان این مصادیق را به یاری خردی می‌کوبند که از چوبدست شبانی قابل تمیز و تشخیص نیست.

بر این اساس همه‌کس را عقل خود به کمال نماید، و فرزند خود به جمال.

گر از بسیط زمین عقل منعدم گردد
به خود گمان نبرد هیچ‌کس که نادانم
(گلستان سعدی)

هنگامی که پای اثبات نظریهٔ خویش در میان است، این خرد در تعصب نیز کاربرد پیدا می‌کند. و این زمانی است که کسی برای اثبات نظر خویش که البته همیشه حق است، به خرد متوسل می‌شود. و مخالف خود را بیخرد، و دور از راه روشن خردمندی می‌پندارد. این گونه هشدارها و زنهارهای مبتنی بر «خرد»، در ادب پارسی، برای نفی و رد مدعی یا دشمن یا رقیب یا مخالف، فراوان‌تر از آن است که نیازی به استشهاد داشته باشد. اما برای نمونه می‌توان جا به‌جا به دیوان ناصرخسرو مراجعه کرد. مثلاً هنگامی که در رد کسی سخن می‌گوید، برخورد منفی و منکرانهٔ خویش را چندان قوی می‌گیرد، که حتا به کسی چون محمد زکریای رازی نیز دشنامهایی از این گونه نثار می‌کند:

نادان، غافل، جاهل، مهوس بی‌باک و... و سخنان او را، بدین سبب که برخلاف پیروان ارسطو در ایران، به جمع میان دین و فلسفه معتقد نیست، هوس و دعاوی دور از خرد و خرافات بی‌دلیل می‌خواند.

به‌هرحال خرد کاربردی، نیرویی نیست که آدمی آن را در تبیین خاص خویش از جهان به‌کار ببرد، یا که در تعیین سرنوشت خویش به آن متکی باشد. خرد تعادل و توازن میان قوای نفسانی انسان پدید می‌آورد. از این‌رو «قوهٔ دوست» است. حال آن‌که در قوهٔ دیگر آدمی یعنی خشم و آرزو، «قوهٔ



دشمن»اند. و مرد کامل کسی است که تعادلی میان سه قوهٔ خرد، خشم و آرزوی او برقرار باشد. (تاریخ بیهقی).

حوزهٔ این برقراری تعادل و توازن در «سیاست نفس» است. در حوزهٔ «سیاست مدن» نیز جز از طریق فرد، کارآیی بنیادی ندارد. اگر فردی که تبلور حق و قدرت و حاکمیت نظام اجتماعی است، از چنین «خرد» تعادل‌بخشی برخوردار باشد، چه بسا که زندگی اجتماعی بیشتر قابل تحمل شود. و اگر آنان که در «سلسله مراتب قدرت» قرار دارند، از خرد فاصله گیرند، حاصل چیزی جز اغتشاش و بلای مضاعف نخواهد بود، و جور و ستم که خاصیت چنین نظامی است، از حد معمول خود نیز درمی‌گذرد.

پس ملک از خردمندان جمال گیرد. و پادشاهان به صحبت خردمندان از آن محتاج‌ترند که خردمندان به قربت پادشاهان.

پندی اگر بشنوی ای پادشاه
در همه عالم به از این پند نیست.
جز به خردمند مفرما عمل
گرچه عمل کار خردمند نیست.

(گلستان سعدی)

اما همین خرد که این‌همه حاکمان بدان نیازمندند، خود به همه آموخته است که در نزدیک شدن به رأس قدرت و حاکمیت باید حد نگه دارند. و بسیار به احتیاط عمل کنند. زیرا نصیحت پادشاهان کردن کسی را مسلم باشد که بیم سر ندارد و امید زر. و عاقل چون کلاف در میان‌آمد بجهد، چون صلح بیند لنگر بنهد که آنجا سلامت بر کران است، و اینجا حلاوت در میان.

(گلستان)

از این‌رو آن‌کس که چون بیهقی به کار جهان می‌پردازد، خرد را راهنمای خویش در بیرون شدن از مضایق و دشواریهای سیاست، و کنار آمدن و مماشات با وضع موجود می‌شناسد. و آن‌کس هم که مانند دوست سعدی، به زندگی معمول و عادی و دور از درگیری سیاست و قدرت می‌اندیشد، چون در امضای کاری مترددد باشد، باز ناگزیر است که آن‌طرف را اختیار کند که بی‌آزارتر باشد.

اما برای کناره‌گیری از این دنیا، کارکرد خرد یکرویه و صاف و صریح است. خرد در اینجا مبنای امر و نهی مشخصی است. وسیلهٔ گزینش یک سوی است. همچنان که علم نیز در این زمینه کارکردی از همین دست دارد:

خرد کیمیای صلاح است و نعمت
خرد معدن خیر و عدل است و احسان
به فرمان کسی را شود نیکبختی
به دو جهان که باشد خرد را به فرمان
نگهبان تن جان پاک است لیکن
دلت را خرد کرد بر جان نگهبان
به زندان دنیا درون است جانت
خرد خواهدش کرد بیرون ز زندان

(دیوان ناصرخسرو)

این وجه خرد همه‌جا بر یک روال و یک سیاق است. درجهٔ قاطعیتش معین و دور از هر نوسانی است. به‌ویژه که پشتوانهٔ قوی و محکمی از آن خرد نخستین دارد که نخستین آفریده است. و در حقیقت هرگونه ستایشی از خرد بدان بازمی‌گردد. زیرا هم نمودی از آفرینش روحانی است و هم عامل و الگوی اصلی در پرداخت به سرنوشت روحانی بشر است. این نکته هم از عقل مادی یا بالقوه که تنها نزد مردم عادی است برمی‌آید، و هم از عقل مقدسی که سرآمدِ به‌فعل درآمدن عقل در حالات و موقعیتهای مختلف است؛ و تنها شمار اندکی از انسانها از آن بهره‌ورند؛ و آن مفهوم ادراک و تمیزِ منطقی که به‌کار پرداختن به اینجا و این جهان می‌آید، تنها یک وجه فرعی و تابع است و بس.

کنون ای خردمند وصف خرد
بدین جایگه گفتن اندر خورد
خرد بهتر از هرچه ایزد بداد
ستایش خرد را به از راه داد
خرد رهنمای و خرد دلگشای
خرد دست گیرد به هر دو سرای
ازو شادمانی و زویت غمی‌ست
وزویت فزونی وزویت کمی‌ست
خرد تیره و مرد روشن روان
نباشد همی شادمان یک زمان
کسی کو خرد را ندارد به پیش
دلش گردد از کردهٔ خویش ریش
هشیوار دیوانه خواند ورا
همان خویش بیگانه داند ورا
خرد چشم جان است چون بنگری
تو بی‌چشم شادان جهان نسپری
نخست آفرینش خرد را شناس
نگهبان جان است و آن سپاس
سپاس تو گوش است و چشم و زبان
کز این سه رسد نیک و بد بیگمان
خرد را و جان را که یارد ستود
وگر من ستایم که یارد شنود.

(شاهنامه)

چنان‌که پیداست در این ستایش ممتاز از خرد نیز، که خاص فردوسی است، وجه کاربردی خرد، بیدرنگ از حد یک عامل تعادل‌بخش در «سیاست نفس»، به وجه مقدس و فوق انسانی خود می‌گراید. وجهی که ادبیات پارسی در طرح و ستایش آن ممتاز است. خردی که در «سیاست مدن» و حیات اجتماعی به‌کار می‌آید، اغلب یا در اساس، به‌همراه چند عامل اصلی دیگر چون نژاد و گوهر و... کارآیی می‌یابد. در نتیجه در اینجا نیز باز همان تناقض عمیق در ذات این فرهنگ نمایان می‌شود. و آدمی به رغم بهره‌وری از چنین خردی، امکان مشارکت در تعیین سرنوشت خویش را نمی‌یابد.

سیاست نفس و اخلاق فردی

بدین ترتیب در این فرهنگ، هر تکلیفی یکسره به عهدهٔ فرد است. هر تعادل و توازنی تنها از او انتظار می‌رود. اگرچه در عمل و واقعیت، نظام اجتماعی بر آدمی چیره است، باز هم اصل همه‌چیز در ذات و نفس آدمی جستجو می‌شود. و این از آن‌روست که حق «عقل در دست نفس چنان گرفتار است که مرد عاجز در دست زن گُربُز».

سیاست نفس اساس حل مشکلات اجتماعی است. و چنان‌که یاد شد برقراری اعتدال در سیاست مدن نیز در



شب با خورشید و دل با دریا

حسین حشمتی
راهنما، ۱۳۷۱
۱۰۴ صفحه، ۸۰۰ ریال

کتاب حاضر، مجموعهٔ چهار داستان از حسین حشمتی است: شب با خورشید و دل با دریا، بوی صفای پدرم، قیمت یک زندگی و قوزی است.

حشمتی داستانها را به زبانی ساده و درخور تأمل باز گو می کند، به طوری که شخصیتها و وقایع داستانها برای خواننده ملموسند.

بوی صفای پدرم، دومین داستان این مجموعه از زبان راوی ـ پسر خانواده ـ باز گو می شود. پدر خانواده بختیاری و همسر مرد ـ بگم آغا ـ اهل قمشه است. پدر خانواده فراش دبیرستانی است. آن دو با داشتن دو فرزند زندگی خوبی را دارند تا اینکه روزی گلی ـ دخترعموی پدر ـ در اثر اختلاف با همسرش خخانه را ترک کرده و به منزل پسرعمویش می‌آید.

در قیمت یک زندگی، سومین داستان این مجموعه، شرح حال خانواده‌ای به تصویر کشیده می شود. مردی در اثر سانحه‌ای در کارخانه به سختی از نظر روانی صدمه دیده است. کارفرما از مرد و شرایطش سوء استفاده کرده و امضایی مبنی بر استعفای مرد از او می گیرد. همسر مرد همراه با سه فرزند علیلش پیش کارفرما می‌آید تا بتواند کارفرما را راضی کند تا همسرش به کار سابقش بر گردد اما...

حقیقت به حفظ اعتدال در فرد موکول است. هر مقرره و قانون و ضابطه‌ای تنها از این طریق کارآیی می‌یابد. درواقع جامعه را سیاست اجتماعی به انتظام مطلوب نمی‌رساند. از تبلور مادی و معنوی و عمومی و نهادی ارزشها و مقررات در یک نظام اداری متعادل خبری نیست. اگر فرد خوب باشد، موانع اجتماعی مسأله‌ای به‌حساب نمی‌آید. جامعه در هر شکل و هر نظمی که هست، گو باشد. مهم این است که فرد به اخلاق نیکو آراسته شود.

به‌همین سبب می‌توان آشکارا دید که شاعران گذشتهٔ ما، به‌رغم آن‌که انسان‌دوستان ارزشمندی بوده‌اند، بسیاری از آنچه را که مانع و رادع و یا عارضه‌ای در مناسبات اجتماعی و انسانی می‌توان ارزیابی کرد، طبیعی می‌انگاشته‌اند و آنها را همچون اصولی بدیهی پذیرا می‌بوده‌اند. چنان‌که سعدی هم انسان دوست گرانقدری است و هم به اقتضای این فرهنگ و نظام اجتماعی، یک مردسالار، پدرسالار، پیشکسوت‌سالار، و تابع رابطهٔ مرید و مرادی و بالا و پایین، و مرکزیت و سلسله مراتب قدرت است. در برخورد با این مجموعه نیز مصلحت گرایی است که به حفظ عافیت و سلامت، در برکناری از دو لبهٔ تیز و متضاد فقر و غنا، درویشی و پادشاهی، ستم و عدالت و... است. پس قناعت، تواضع، خاموشی، آرامش، تعادل طبع و ترحم و... توصیه و تأکید نظری و عملی اوست.

برای حفظ و برقراری اعتدال زندگی انسانی، هیچگونه دگرگونی و دخالتی بنیادی از سوی فرد در اصل نظام صورت نمی‌پذیرد. نظام همان است که هست. این فرد است که باید مبنا و محمل هر دگرگونی باشد.

ادبیات اخلاقی و پندآمیز ما، اساس خطاب خود را به گونه‌ای فردی برآورده است. گویی «فرد» در یک مدار خودبسنده و بی‌رابطه یا در خلاء، و مجزا از مجموعهٔ نظام اجتماعی و فرهنگی می‌زید. به آنچه کمتر عنایت می‌شود، همان نظم قدرت و حاکمیت سلسله مراتبی است که حقی است تخطی‌ناپذیر. و همه چیز در سیطرهٔ آن است.

شعر ما از زاویهٔ اخلاق فردی به انسان مهر می‌ورزد. او را جدا از موقعیتش می‌نگرد. رعایت او را توصیه می‌کند. خواستار و هوادار رستگاری اوست. بی‌آن‌که اساس جمعی حضور آدمی را در این رستگاری کارساز بداند. یا که جز گله و شکایت از این نظم مقدر، که بیدرنگ از جامعه به کیهان و سپهر و روزگار تسری می‌یابد، یا تأویل می‌شود، کار دیگری انجام دهد. نفرین و ناله و شکوه و گاه پرخاش در برابر سرنوشت مسلم، و از پیش تعیین شده، تنها واکنش این ذهن مقهور است.

شاه و گدا و فقیر و غنی و حاکم و محکوم و... به یکسان به رعایت نوعی رفتار و گفتار و پندار فراخوانده یا پند و اندرز داده می‌شوند، که شایستهٔ نظم موجود است. ذات این اخلاق در همین تناقض است که حاکم و محکوم را بر یک روال به رعایت ارزشها و اصول خود فرامی‌خواند. هرگونه رفتار و سلوک اندیشه و رابطهٔ انسانی، از راه پند و اندرز توصیه می‌شود. بی‌آن‌که برای انتظام این روابط یا رعایت اخلاق و تعلیم و تربیت و عدالت، نظم و نهاد اجتماعی متناسبی وجود داشته باشد. شاید از همین بابت است که در ادبیات ما این‌همه پند و اندرز و هشدار و زنهار و... وجود دارد که گاه به پرگویی مفرطی می‌انجامد.

قاعدتاً در جامعه‌ای که از راه قانون و تعلیم و تربیت اجتماعی نظام یافته باشد، نیازی به این همه ادبیات اندرزی نباید باشد.

وقتی امکان برقراری توازن و تعادل در بیرون یا نظم اجتماعی وجود ندارد، پس فشار بر فرد، یا ترغیب او به حفظ آن، پیامدی طبیعی یا ناگزیر است. به‌همین سبب نیز هست که کتابهای اخلاقی و نصیحت‌نامه‌ها و... تا حد غیرقابل تحملی از «تناقض» انباشته است. چنین تناقضی از گوشه و کنار مدینهٔ فاضلهٔ سعدی آشکار است.

گفته‌اند که این «مدینهٔ فاضله» به‌تقریب گل سرسبد



تمشک

لئو تولستوی

ترجمهٔ علی آذرنگ

ناشر: مترجم، چاپ اول ۱۳۷۱

دورهٔ دوجلدی ۶۵۲ صفحه، ۵۵۰۰ ریال

این مجموعه شامل داستانهای کوتاهی از لو تولستوی نویسندهٔ برجسته روس است. جلد اول این مجموعه شامل بر ۱۷ داستان به نامهای خدا حقیقت را زود می‌بیند، اما دیر آشکار می کند، آنجا که عشق هست، خدا نیز هست، یک خدا برای همه، انسانها چگونه زندگی می کنند؟، دو پیرمرد، سه مرد مقدس، جرقهٔ نادیده خانه را به آتش می کشد، الیاس، دختر کانی، فرزانه‌تر از مردان، بدی رنگ می‌بازد، اما نیکی می‌ماند، مگر هر آدم چقدر زمین می‌خواهد، گناهکار پشیمان، دانه‌ای به اندازهٔ یک تخم مرغ، پسر تعمیدی، بچهٔ شیطان و کف نان، سه پرسش و کار و مرگ و بیماری است.

جلد دوم این مجموعه نیز شامل ۱۳ داستان به نامهای آسور هادون، زندانی قفقاز، سه مرگ، مرد گرانبها، آلیشا کوزه، خوابگونه، شکار خرس، امیلیان کارگر و طبل توخالی، توت، پس از مجلس رقص، پس از طوفان و یورش و هیزم شکان است.

جُنگ کادح

ویژهٔ هنر و ادبیات

روزنامه‌نگار بزرگوار، همکار گرامی و شمالی، محمدتقی صالح‌پور به‌همراه انتشار ۸ صفحهٔ هنر و ادبیات کادح در هفته، بر آن است تا دومین جنگ کادح را پربارتر و غنی‌تر از شمارهٔ یکم تا اواخر تیرماه منتشر کند، ما به سهم خود امیدواریم تمام دوستان اهل قلم سراسر ایران با این «پیر ادب پرور» همگام شوند تا روزنهٔ انتشار فرهنگ، ادب و هنر در شمال همچنان به‌دنبال سالیان دراز ادامه یابد.

دومین شمارهٔ «جنگ کادح» با سردبیری و کوشش محمدتقی صالح‌پور با آثاری از این شاعران، نویسندگان، مترجمان منتشر می‌شود:

احمدرضا احمدی، کورش ادیم، علی باباچاهی، رضا براهنی، غلامرضا بلکوری، شاپور بنیاد، مسعود میرزاگیتی، کوشیار پارسی، فرهاد پاک‌سرشت، بیژن جلالی، ضیاءالدین خالقی، قاضی ربیحاوی، محمدرضا روحانی، کاظم سادات اشکوری، هـ.ا. سایه، عنایت سمیعی، اسماعیل سلامی، جواد شجاعی فرد، شمس لنگرودی، ایرج ضیایی، حسن عابدینی، مهرداد فلاح، علیرضا فکروی، بیژن کلکی، منصور کوشان، منوچهر کوهن، علی ماتک، جواد مجابی، محمود معتقدی، علی مؤذنی، الهام مهویزانی، حمید هیربد، نازنین نظام شهیدی، بهروز وندادیان و فرانتس کافکا، آندرو وایت.



گرایشهای اخلاقی و ارزشهای اجتماعی ماست. جدال سعدی با مدعی، درواقع بیان همین تناقض برای برقراری تعادل و توازن است.

کلمات قصار در رسوا کردن مستبدان، و ذم چاپلوسی در برابر سلاطین، با اندرز برای تحمل خاشعانه، در صورتی که ستم از ناحیت زورمندان رواگردد، و اطاعت از صاحبان قدرت، درمی‌آمیزد.

سعدی هم این گونه می‌سراید:

من از بینوایی نیَم روی زرد
غم بینوایان رخم زرد کرد
نخواهد که بیند خردمند ریش
نه بر عضو مردم نه بر عضو خویش
یکی اول از تندرستان منم
که ریشی ببینم بلرزد تنم
منغّص بود عیش آن تندرست
که باشد به پهلوی بیمار سست
چو بینم که درویش مسکین نخورد
به کام اندرم لقمه زهرست و درد.

و هم می‌گوید:

مکن ز گردش گیتی شکایت ای درویش
که تیره‌بختی اگر هم بر این نسق مردی
توانگرا چو دل و دست کامرانت هست
بخور ببخش که دنیا و آخرت بردی

ستایش ارادهٔ انسان به عمل، نصیحت به تسلیم و رضا در برابر سرنوشت محتوم را درپی دارد. آرزوی انسان‌دوستانهٔ تساوی انسانها ــ به دلیل این‌که در آفرینش ز یک گوهرند ــ، با قبول این‌که جامعهٔ بشری از ازل تا ابد، به فرادست و فرودست تقسیم شده است، و نصیحت به فرودستان که با این سرنوشت بسازند، و هرگز از در «نبرد با شیران» درنیایند، تبلور همین تناقض است.

در جامعه‌ای که «درویش را دست قدرت بسته است، و توانگر را پای ارادت شکسته»، جز این چه توصیه‌ای می‌توان کرد که «ای خداوندان نعمت اگر شما را انصاف بودی و ما را قناعت، رسم سئوال از جهان برخاستی».

سعدی یا هر اخلاق‌گرا و پندآموز تعادل‌گرای دیگر در این فرهنگ و ادبیات، چگونه می‌توانست دو امر سازش‌ناپذیر را سازش دهد. و در یک زمان با بلاغتی یکسان دو گرایش آشتی‌ناپذیر را تبلیغ کند؟

شاید مسألهٔ مهم این است که آنچه امروز از نظر ما آشتی‌ناپذیر، و یگانه متضاد جلوه می‌کند، ازنظر آنان بدیهی یا سازگار می‌نموده است. برای شاعران و ادیبان و اخلاق‌گرایان ما، این گونه اخلاقیات ناهمگن، یک کل زنده بوده است. فلسفهٔ معاش آنان، فلسفهٔ فرودستانی بوده است که از ضعف خود آگاهند، و از زورمندان متنفرند. لیکن از نبرد آشکار می‌پرهیزند، یا می‌هراسند. یا در اساس در اندیشهٔ چنین نبردی نیستند. و یا حقی برای مشارکت در حاکمیت خویش نمی‌شناسند. و اگر هم روزی به چنین حق یا نبردی توجه داده شوند، آن را عدول از نصیب و قسمت ازلی می‌انگارند. و در نهایت هم اگر به چنین نبردی کشانده شوند، به راهبری شبانان دیگری قانع یا ناگزیر یا گرفتار می‌شوند.

حاصل این فلسفه، مقابله با شرّ به وسیلهٔ عقب‌نشینی فردگرایانه از برابر آن است. از همین راه است که جامعه در اساس خود به آن نظم قاهر و برقرار تن درمی‌دهد. و آن را منطقی یا طبیعی یا بدیهی می‌انگارد. زیرا می‌بیند تا بوده همین بوده است، و می‌اندیشد که تا هست همین است. پس تنها راه دیگری که باقی می‌ماند، همان فاصله‌گیری از نظم موجود است که در تجربهٔ صوفیانهٔ تاریخمان به‌تفصیل شاهد آن بوده‌ایم.





یگانه
ریچارد باخ
سپیده عندلیب
قطره- چاپ اول ۱۳۷۱
۲۹۴ صفحه- ۲۷۰۰ ریال

رمانی است در ۲۴ فصل و با یک مقدمه از نویسنده و یک تکلمهٔ کوتاه از مترجم در آخرین صفحه.

... کار نوشتن بر وفق مراد است، در اُکلند و مادرید و سنگاپور خانه‌ای دارم و می‌توانم جز ایالات متحده به هرکجای جهان که بخواهم سفر کنم. هیچ‌کس با من چندان اُخت نمی‌شود. اما هنوز به سودای نازنین فکر می‌کنم.

جامعه‌شناسی ادبیات
(دفاع از جامعه‌شناسی رمان)
لویسن گلدمن
محمد پوینده
هوش و ابتکار، چاپ اول ۱۳۷۱
۴۱۴ صفحه، ۵۲۰۰ ریال

جامعه‌شناسی ادبیات که یکی از بارزترین کتابها در این زمینه است و از آثار کلاسیک جامعه‌شناسی ادبیات محسوب می‌شود، مجموعه‌ای است از یک پیشگفتار و چهار فصل.

فصل اول: مقدمه‌ای بر مسایل جامعه‌شناسی رمان.

فصل دوم: درآمدی بر بررسی ساختاری رمانهای آندره مالرو.

فصل سوم: رمان و واقعیت رمان.

فصل چهارم: روش ساختگرای تکوینی در تاریخ ادبیات.

چند نکته دربارهٔ همخوانی آثار هنری با ساختارهای اجتماعی.

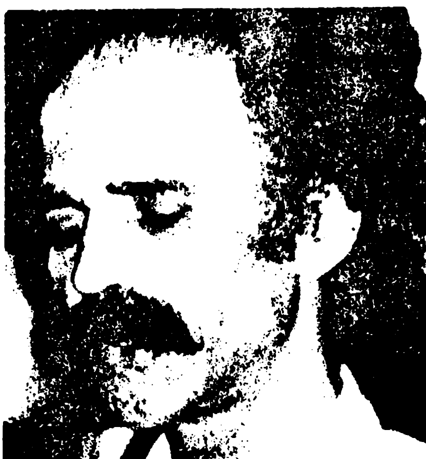
و پیوستها، واژه‌نامه، نمایهٔ نامها و کتابشناسی آثار لوسین گلدمن که کتاب حاضر را از هر نظر تکمیل کرده است.

رضا براهنی

گلشیری و شگرد نو در روایت

بررسی کتاب «آینه‌های دردار»

نوشتهٔ هوشنگ گلشیری

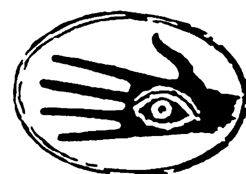


**«بعضی‌ها این کار را کرده‌اند.
مثل «استرن» در «تریسترام شندی»»[1]
هوشنگ گلشیری**

۱ – آینه‌های دردار اثر هوشنگ گلشیری، بهترین اثری است که او بعد از شازده‌احتجاب نوشته است. ولی اوج کار گلشیری هنوز شازده‌احتجاب است. نشان خواهیم داد که چرا آینه‌های دردار در سلسله مراتب آثار گلشیری اهمیت دارد و تکنیک آن را از درون با تمامی سوابق آن تکنیک بررسی خواهیم کرد. ولی حالا به این نکته می‌پردازیم که چرا هوشنگ گلشیری در این اثر به آن اوج سابق خود دست پیدا نکرده است. و این نشان دادن خود به دلیل همان تکنیک قصه‌نویسی است، که اگر آینه‌های دردار رجحانی بر سایر آثار گلشیری دارد، به استثنای شازده‌احتجاب، به همان دلیل تکنیکی است. و تکنیک، در هر چیزی که گلشیری می‌نویسد، اهمیت دارد، نه تنها برای کارهای خود گلشیری، که برای قصهٔ کوتاه و رمان معاصر.

هوشنگ گلشیری در شازده‌احتجاب از تکنیک «فاصله گذاری»[2] استفاده کرده بود. ولی در آینه‌های دردار، آن قدرت لازم، آن توان روانشناختی، آن ظرفیت از خودگذشتگی را نداشته است که از خود فاصله گیرد. این نکته ممکن است از دیدگاه بعضیها بی‌اهمیت تلقی شود. برای ما اهمیت دارد. ما مدام درون محفظهٔ ذهنی راوی– نویسنده، حبس شده‌ایم. ابراهیم، نویسنده‌ای است که گلشیری است. شخصیت شازده احتجاب خود گلشیری نیست. و به همین دلیل، کوشش تکنیکی او در شازده‌احتجاب مأجورتر است تا در آینه‌های دردار.

رفتن به سراغ ذهنی جدا از ذهنیت روشنفکری، و ورود در دنیایی غیر از دنیای روشنفکران ـ وقتی که قرار است یک نویسندهٔ روشنفکر این کار را بکند ـ دشوارتر است تا ورود به جهان درونی و بیرونی خود روشنفکران، خواه آنهایی که در ایران زندگی می‌کنند و خواه آنهایی که در نقاط مختلف دنیا پراکنده‌اند. یعنی: ورود به دنیای خارج از عوالم روشنفکری، برای نویسنده، همیشه مشکل‌تر است؛ و وقتی که او از دنیای غیر روشنفکری با توفیق بنویسد، توفیقش بیشتر به حساب می‌آید تا وقتی که او بخواهد ذهن خود را از طریق تکنیک قصه‌نویسی برهنه کند و یا به قول «اشکلوفسکی» دست به افشای تکنیک بزند؛ که البته به این قضیه هنگام بررسی مکانیسمهای درون آینه‌های دردار خواهم پرداخت. گرچه ممکن است راوی دانای کل محدود کمی به فاصله گذاری کمک کرده باشد، ولی گلشیری با غرق کردن این راوی در مشخصات بیشماری از خود، و شیوهٔ بیان و زبان و تکنیک خود، چنان در حداقل فاصله از او قرار گرفته است که انگار دارد نوشتهٔ خود را در اول شخص مفرد می‌نویسد، و هر آن ممکن است نوشته به سفرنامه‌ای تبدیل شود که در آن مسافر ذهنی از مسافر عینی سریع‌تر تاخته است. طبیعی است که در چنین نوشته‌ای، بخش اعظم واقعیت، و مکانیسمهای فرافکنی هنری واقعیت، بویژه واقعیت فرم هنری، در ارتباط با روشنفکران حذف شده است؛ به دلیل اینکه قرار است آن بخش اعظم واقعیت فرم هنری را، و حتی خود واقعیت را پیشاپیش دانسته باشیم. و همین





- ☐ **هرچیزی که گلشیری می‌نویسد، اهمیت دارد، نه‌تنها برای کارهای خود گلشیری، که برای قصهٔ کوتاه و رمان معاصر.**
- ☐ **بخش اعظم واقعیت و مکانیسمهای فرافکنی هنری واقعیت، به‌ویژه واقعیت فرم هنری، در ارتباط با روشنفکران حذف شده است.**
- ☐ **گلشیری به‌دلیل عسرت و فقر تجربی خود، نتوانسته است به تکنیك رمان نویسی بلند دسترسی پیدا کند.**
- ☐ **گلشیری در فاصلهٔ قصهٔ کوتاه و رمان کوتاه معلق است و فراروی از قصهٔ کوتاه بسیار برایش دشوار است.**

جاست که باید گفت «طاهر» ساخته نشده است: پدر و مادر او ساخته نشده‌اند. پدر و مادر زنها هم کاریکاتوروار معرفی شده‌اند. در نتیجه ریشه‌های آدمهایی که بطور کلی روشنفکر خوانده می‌شوند ــ دست کم به‌اندازه‌ای که بخشی از «مینا»، بخشی از «صنم بانو»، بخشی از خود «ابراهیم» بیان شده‌اند، بیان نشده‌اند؛ از طریق ارائهٔ تکنیک بیان این ریشه‌ها و آدمهای ریشه‌ای بود که می‌توانستیم تنوع تکنیک را در فضایی وسیع‌تر مشاهده کنیم؛ یعنی اگر قرار بر این می‌شد که ما با همان تکنیک خود گلشیری در این نوشته ــ که مفصلاً توضیحش خواهیم داد ــ این قبیل آدمها را هم بنویسیم، آنوقت می‌رسیدیم به اوج آن تکنیک، و تکنیک رمان‌نویسی بلند - چیزی که از آن، هوشنگ گلشیری تکنیک نوشتهٔ خود را یاد گرفته است، ولی به‌دلیل عسرت و فقر تجرَبی خود، در حوزهٔ زندگی معمولی، زندگی عمومی مردم ایران و جهان، نتوانسته است به‌آن دسترسی پیدا کند. شازده احتجاب، دو زنی که دور و بر او هستند، و آدمهای دیگری که در حول و حوش این آدمها زندگی می‌کنند، و بطور کلی زندگی مربوط به اواخر دوران قاجار تا اواسط دوران پهلوی، در شازده احتجاب، روشنفکر نیستند. نوشتن آنها، غیرت تجربی و تکنیکی خاصی را می‌طلبید تا نوشتن آینه‌های دردار. از شازده احتجاب به بعد، در قصه‌های گلشیری، تجربهٔ واقعی زندگی به روی او بسته مانده است. انگار تکنیک رمان‌نویسی و یا قصه‌نویسی چیزی است در خدمت آدمهایی که هر کدام بطریقی در عوالم روشنفکری می‌زیسته‌اند. حتی در «قصیدهٔ جمیله» هم دیدگاه روشنفکری است. تجربه فقط در حوزهٔ فکری، گلشیری را به خود مشغول کرده است، و چون این تجربهٔ فکری بسیار محدود است، و رمان باید از این فکر به‌سوی آدمهایی رفته باشد که مکانیسمهای دیگری را به ذهن نویسنده متبادر می‌کنند، و در مورد گلشیری چنین چیز متحقق نشده است، او هنوز در فاصلهٔ قصهٔ کوتاه و رمان کوتاه، معلق است؛ و اگر وانمود می‌کند که قصه‌های کوتاهی نوشته است که همگی بالاخره در وجود «صنم بانو» تکه تکه یا مجموع شده‌اند، به این دلیل است که برای گلشیری فرارَوی از قصهٔ کوتاه بسیار دشوار بوده است، و تازه خود این ۱۵۸ صفحه نوشته هم، درواقع ترکیبی از قصه‌های کوتاهی است که نویسنده با توضیح دادن آنها، می‌کوشد آنها را لااقل برای یک نفر، یعنی صنم بانو مجموع کند، چرا که به‌نظر می‌رسد صنم بانو، همان بانوی ازلی اوست که سرنوشت محتوم همهٔ آدمیان بازگشت به‌سوی خوابگاه اوست. حتی اگر در این خوابگاه از ترس مینا و سانسور امن عیشی هم فراهم نیامده باشد. و مشکل اصلی این گونه نوشتهٔ روشنفکری این است که رمان را به‌سوی حقیقتی فراتر از ارتباط دولت و ملت نمی‌تواند براند، و اگر می‌خواهد براند، هنوز هم به‌دنبال مجموع کردن تکه‌هایی است که از «ایلغار غزان و مغولان» مصون نمانده است، و به همین دلیل به‌ترکیب و تداخل ملل در درون هم، و زبانهای ملل در درون هم، و ساختاری شدهٔ این ترکیبها در حضور همهٔ ملل کاری ندارد. و هنوز هم روشنفکری است که از قِبَلِ چپ شهید داده و با «فرج» رسوا شده، تکنیک خود را تعبیه می‌کند، یا تکنیک عالمگیر رمان را فقط هنوز در خدمت رابطهٔ روشنفکران [با حکومتها یا بر حکومتها] می‌بیند، و اگر از «خانهٔ زبان» حرف می‌زند، که تقریباً همان «زبان به‌عنوان خانهٔ هستی» هایدگری است، نه از درون زبان، نه از آن زبان عمقی همهٔ ملل و بوطیقای درونی انسان قصه‌گو در همهٔ ملل، که از «خانهٔ زبان» فارسی صحبت می‌کند، و این درواقع همان درجا زدن در عوالم روشنفکری است، و با این عوالم، با تکنیک خوب می‌توان قصهٔ کوتاه خوب نوشت، زبان فارسی خوب هم نوشت، ولی برای نوشتن رمان ــ آیا بگویم؟ ــ می‌گویم ــ انگار آدم باید ــ همانطور که راجع به شاعر می‌گویند ــ رمان‌نویس از مادر زاده باشد؛ وگرنه یک صورت ازلی پیدا کردن و صورت او را در تکه‌تکه‌ها ریختن و بعد در حضور خود او، در آپارتمان پاریسی او که یک ساواکی مقاطعه کار و دلال ارز در اختیار او گذاشته، مجموع کردن، نه تنها کار ساده‌ای است، بلکه حتی چندان کار شریفی هم نیست، چرا که زنی که به خاطر پول، یک مهندس مقاطعه کارِ لو دهندهٔ چپی‌های رژیم خائن شاه را به‌توی نویسندهٔ چپی جمع‌آوری کنندهٔ تکه‌تکه‌های فرهنگ ذلیل مردهٔ گذشته ترجیح داده است، چگونه می‌تواند آن آدمی باشد که تو به او صورتی ازلی و ابدی داده باشی و بخواهی زبان را در خدمت او بکار گماری؟ و چرا شکست تو را یک فرد چپی دیگر با آن کلمات چاپلوسانه، باید به‌نام پیروزی جشن گرفته باشد: پیروزی رمان در دههٔ شصت؟

و برگردیم و بگوییم که هنگام نوشتن نقد تئوریک راجع به رمان یک نویسنده، ما مجبوریم نخست درون خود اثر غور کنیم، و بعد برویم به‌سراغ زندگی اجتماعی،



آینه‌های در دار
هوشنگ گلشیری
نیلوفر، چاپ اول ۱۳۷۱
۱۵۸ صفحه، ۱۴۰۰ ریال

آینه‌های در دار یکی از آخرین نوشته‌های هوشنگ گلشیری است که پیش از این از او آثاری چون شازده احتجاب، برهٔ گمشده راعی و جبه‌خانه در زمینه‌های داستان بلند و رمان خوانده شده بود.

آینه‌های در دار مجموعهٔ به‌هم‌پیوسته‌ای است که در بستر زمانِ ناهمگون حرکت می‌کند و نهایت از آن رمانی فراهم می‌شود خواندنی.

پیش از این از گلشیری، فیلمنامهٔ دوازده رخ را همین انتشارات منتشر کرده است.

تاریخی، روانشناسی جمعی و سایر امور غیرادبی؛ و کسانی که بدون توضیح یک رمان از درون، جشن بزرگداشت اجتماعی آن را از دیدگاه تاریخی و اجتماعی می‌گیرند، و احساسات خود را به معرض تماشا می‌گذارند، بویی از مسائل ادبی نبرده‌اند، و تحت پوشش اصطلاحات اجتماعی دستمالی شده، قصد دارند فقط خود را مطرح کنند، و گلشیری اگر فریب این قبیل نقدهای کودکانه را بخورد، فقط خود را کوچک کرده است. و حقیقت این است که باید نویسنده خود را از دام این ارتباط بسیار گندآلود که: من می‌گویم تو منتقد مهمی هستی، حالا تو هم برو بگو من بزرگترین نویسندهٔ ایران هستم ـ امری که به‌خود گلشیری هم مشتبه شده است ـ برهاند. و این داد و ستدها چقدر تحقیرآمیز است! و چقدر خائنانه نسبت به رمانی که به‌دست دو نسل از نویسندگان کشور در بعد از انقلاب، یکی نسل سر برآورده از دههٔ چهل و دیگری نسل سر برآورده از آغاز انقلاب تا کنون، راههای پیشرفت جدی رمان در کشور را پیموده است.

۲ ـ مسئلهٔ ایجاز را در هر نوشته‌ای، بویژه در نوشتهٔ روایی، باید در ارتباط با ترکیب ساختاری رمان بررسی کنیم. گلشیری در قصهٔ کوتاه، به ایجاز وقوف کامل دارد. در آینه‌های دردار، تا آنجا که قضیه مربوط به ترکیب قصهٔ ابراهیم و مینا و سوابق مینا و طاهر می‌شود روایت سر راست از آب درآمده است، ولی به‌محض اینکه گلشیری از ترکیب روایی نوشته پا فراتر می‌گذارد، نوشته انرژی خود را از دست می‌دهد. حقیقت این است که این کتاب کوتاه صدو پنجاه صفحه‌ای، صفحاتی دارد که با حفظ تکنیک خودِ نوشته، می‌شد آنها را یکسر حذف کرد و در نتیجه به ایجازی بمراتب فشرده‌تر دست یافت. به‌جای خود به این بخشهای زائد اشاره خواهیم کرد. بخش اعظم این اضافات مربوط به افاضات راوی، و مخاطب پاریسی او صنم بانو، راجع به مسائل نویسندگی و جهان‌بینی معنوی و معرفت‌شناسی و شناخت‌شناسی نویسنده است. برای راوی نویسنده، هیچ چیز ساده‌تر از سخن گفتن راجع به شیوهٔ رمان‌نویسی و قصه‌نویسی نیست. بخشی از چیزهایی که او در این کتاب راجع به رمان می‌نویسد، پیش از انتشار کتاب، گلشیری در مقالات و مصاحبه‌هایش گفته است. خاصیت خودزندگینامه‌نگاری موجود در آینه‌های دردار، بویژه وقتی که راوی و نگارنده در هم ادغام شده‌اند، نباید رَطب و یابس بافتن راجع به مقولات ادبی، تاریخی و سیاسی را توجیه کند. اتفاقاً، ایکاش گلشیری، همانطور که از «تروکاژ» «انحراف از مسیر» و یا «خود را به کوچهٔ علی چپ زدن[۳]» استفاده کرده است، در مورد مسائل مربوط به ادبیات و فرهنگ و زبان نیز از عامل انحراف از مسیر استفاده می‌کرد، بجای آنکه عقاید خود را لخت و برهنه در اختیار خواننده بگذارد. تروکاژ منحرف کردن خواننده از مسیر عادی حرکت رمان، از طریق آوردن مقولات ملاط‌مانند، یکی از وسایل اصلی طرح و توطئه‌سازی در روایت است، و گلشیری که در پاره‌ای جاها، بویژه در بخشهای آغازین نوشتهٔ خود، از این کلک طرح و توطئه سود فراوان جسته، و درواقع با افشای تکنیک تعمدی و فرم‌سازی آگاهانه، نوشته را جذاب کرده است تا خواننده با کش دادن ظرفیتهای ادراکی خود از اثر لذت هنری ببرد، نباید در نوشتن عقاید و آرای فلسفی و ادبی، تا این حد لخت و بی‌پروا عمل می‌کرد و خود را لو می‌داد. ساختار خود نوشته این قبیل عقاید و آرا را به بیرون از نوشته پرت می‌کند. و به صراحت بگوییم، هرقدر که گلشیری و نوشته‌اش نیازمند ایجاد تروکاژ و فرم هنری بیشتر در مورد شخصیت‌های هنوز ناقص ماندهٔ کتاب بود، به‌همان اندازه بی‌نیاز از این توضیح واضحات فلسفی، هنری و ادبی نیز بود. بصراحت بگوییم که کتاب ۱۵۸ صفحه‌ای گلشیری شدیداً احتیاج به ویرایش دارد، و علاوه بر دهها پاراگراف و گاهی صفحهٔ کامل که می‌توان براحتی از آن حذف کرد، به‌آسانی می‌توان سطرهایی را هم، از بخشهای مختلف نوشته بیرون کشید، و چیزی در حدود ۸۰ الی ۹۰ صفحه را نگهداشت. این نکته را به‌دلیل ایجاب ایجاز گلشیری‌وار می‌گوییم، و به‌چند مورد اطناب مُخِل در حین بررسی تکنیک نوشته اشاره خواهیم کرد.

۳ ـ نکته‌ای که راجع به فاصله‌گذاری گفتیم برای ما اهمیت اساسی دارد. این فاصله‌گذاری برای «مجموع کردن» تکه‌ها ضرورت داشت. بعد از شازده‌احتجاب تا به امروز ـ در همهٔ قصه‌های گلشیری ـ باستثنای معصوم‌پنجم که زبان در آن تعمداً «آرکاییک» و یا شبه‌آرکاییک انتخاب شده است، زبان، زبان خود گلشیری است. حتی در برهٔ گمشدهٔ راعی که در آن زبان آرکاییک بصورت تلگرافی و «تله پاتیک» از درون متن رد می‌شود. عسرت عظیم نویسندگی گلشیری در این است که نثرش به سوی شخصیتهایی جدا از روشنفکران، حالت «فونکسیونل» یا کارکردی پیدا نمی‌کند. ممکن است اعتراض کنند که گلشیری قصهٔ معنوی، روشنفکری، یا معرفتی و یا مدرن می‌نویسد، و نه قصهٔ رئالیستی، که در آن آدمها بر اساس انطباق با واقعیت زبانی خود حرف بزنند. چنین نیست. در آثار فالکنر ـ نمونه‌اش «خشم و هیاهو»، رمانهای دیگر، و همهٔ قصه‌های زیبای کوتاه او ـ وقتی سیاه حرف می‌زند، سیاه حرف می‌زند، وقتی که مرد سی به بالای منعقد در دوران کودکی حرف می‌زند، زبان به صورت ترکیبی از خصایص درونی، یعنی واقعیت زبانشناختی او، درمی‌آید؛ ولی وقتی که فرج را لخت در خانهٔ طاهر و مینا می‌گیرند، این باز هم گلشیری است که حرف می‌زند، گرچه حرفها را مینا از زبان او می‌گوید. فرج و مینا و صنم بانو و بهمن و سعید ایمانی و دیگران یک زبان دارند. زبان خود نویسندهٔ محترم، و این یعنی نوشتن ادبیات و یا زبان خوب، بی توجه به «ادبیت» خود روایت پیش روست. یعنی زبان، وقتی که وارد فرم شود به اقتضای فرم، از محتوای زبان نویسنده به‌سوی فرم شخصیت و فرم روایت حرکت می‌کند. یعنی اگر گلشیری را از اتاق خواب مینا بکشند بیرون و ببرندش، آنطور حرف می‌زند که فرج حرف زده است، در حالیکه گلشیری باید به‌صورتی این زبان را می‌نوشت که اگر فرج می‌خواست بدون نویسنده شدن آن را بنویسد، می‌نوشت. و چرا چنین است؟ جایی که هدایت، چوبک و ساعدی از عهدهٔ چنین کاری

مدیا کاشیگر
وسوسه

وسوسه
مدیا کاشیگر
آرست، چاپ اول ۱۳۷۱
۸۰ صفحه، ۱۰۰۰ ریال

وسوسه مجموعه داستانی ست از مدیا کاشیگر که پیش از این او را بیشتر به‌عنوان مترجم و شاعر می‌شناختیم.
کتاب حاضر به‌جز قلعهٔ پرتغالیها که فیلمنامه‌ای کوتاه است، پنج داستان چرخه، مات، دختر کوچولو و پدرش، وسوسه و استحاله را شامل می‌شود. از همین نویسنده در شمارهٔ یکم تکاپو، وسوسه چاپ شده است.



- گلشیری اگر فریب نقدهای کودکانه را بخورد، خود را کوچك کرده است.
- شخصیتها به زبان نویسندهٔ محترم حرف می‌زنند و ادبیت پیش رو نادیده انگاشته می‌شود.
- جایی که هدایت، چوبك، ساعدی از عهدهٔ کار برمی‌آمدند، گلشیری از عهدهٔ کار برنمی‌آید.
- دولت‌آبادی در کلیدر قلمفرسایی سنتی می‌کند، گلشیری در آینه‌های دردار قلمفرسایی مدرن.
- تخیل خواننده را مکانیسمهای فنی خاصی تحریك می‌کند که یکی از آنها مکانیسم نوسازی کهنه‌ها و غریب‌گردانی چیزهایی است که مردم هزاران بار راجع به آنها شنیده‌اند. یعنی نوشتن راجع به چیزی کهنه با شگردی نو.

برمی‌آمدند، گلشیری از عهدهٔ کار برنمی‌آید. گلشیری در سراسر یک اثر، و تقریباً در سراسر آثارش، یک زبان دارد: زبان گلشیری. و گرچه در پاره‌ای موارد این کافی است، ولی در موارد بسیار مهم که مربوط به اثری کمی طولانی‌تر از قصهٔ کوتاه می‌شود، این زبان کافی نیست، به‌دلیل اینکه به‌جای یک زبان، زبانها لازم است، به‌قول «ژاک دریدا» حرکت از مونولوگ به سوی پولی‌لوگ[4]. حرکت از توتالیتاریسم نویسندهٔ تک زبانه به سوی دموکراسی شخصیتهای چند زبانه، و حرکت از موقعیتهای مونولوژیک[5] به سوی موضع دیالوژیک[6] و یا بقول دریدا پولی‌لوژیک:

«اندیشهٔ یک چندگویی درونی...، که بعداً مرا به سوی روسو هدایت کرد (که به او از همان بچگی شدیداً علاقه داشتم) و یا به سوی جویس، بیش از هر چیز آن رؤیای دوران بلوغ بود که من رد همهٔ صداهایی را که عبور می‌کردند ــ و یا تقریباً عبور می‌کردند، حفظ کنم ــ و نیز آن چیزی را که قرار بود آن همه باارزش، منحصر به فرد، هم آینه‌گون و هم اندیشه‌گون و تأملی باشد. حالا گفتم: آنچه اتفاق نمی‌افتد و یا تقریباً عبور می‌کردند، و برای تعیین این بود که آنچه اتفاق می‌افتد ــ به‌عبارت دیگر، آن حادثهٔ بی‌نظیری که آدم دوست دارد آن را زنده نگاه دارد ــ نیز خود آن آرزویی است که آنچه اتفاق نمی‌افتد، باید اتفاق بیفتد، و با این ترتیب «قصه»‌ای است که در آن حادثه پیشاپیش در درون خود از بایگانی «واقع» و بایگانی «خیال» می‌گذرد.»[7]

یعنی آنچه به‌سوی ما می‌آید، درست است که در زمان کنونی آن چیزی نیست که ما در گذشته آن را تجربه کرده، یا صدای آن را شنیده‌ایم، ولی آن صدا باز هم مثل حالتی که در رؤیای بلوغ داشته‌ایم، می‌آید، ولی یک صدا نیست، چندین صدا از ما عبور می‌کنند؛ ولی همین چندین صدا که ما می‌خواهیم زنده نگه داریم، خود به‌صورت آرزوهایی درمی‌آیند که ما نسبت به چیزهایی که اتفاق نمی‌افتند و باید اتفاق می‌افتادند، پیدا می‌کنیم و راجع به آنها حرف می‌زنیم. در چنین شرایطی آنچه برای متفکر واقعی اتفاق می‌افتد، شبیه قصه است و «قصه در درون خود از بایگانی «واقع» و بایگانی «خیال» می‌گذرد.»

آنچه در قصهٔ گلشیری اتفاق افتاده، به‌دلیل عدم تحرک زبان، به‌دلیل فقدان آن رد صدا، فقط به صورت تصاویر اتفاق افتاده، و چون همهٔ تصاویر، خواه آنهایی که از بایگانی واقع و خیال می‌گذرند، و خواه آنهایی که بصورت مجرد می‌مانند ــ مثل همهٔ حرفهای مربوط به شبه تئوری زبان و شبه تئوری رمان ــ با یک صدا بیان می‌شوند، درواقع قصهٔ گلشیری شبیه سفرنامهٔ نویسنده‌ای می‌شود که از خلال آثار خود می‌گذرد تا ردپای زنی را که گم کرده، پیدا کند، به‌دلیل اینکه صدای رؤیای بلوغ و یا صداها، خواه از آن صنم بانو باشد، خواه از آن ابراهیم، خواه از آن مینا و طاهر و خود ابراهیم، به‌صورت صدا به گوش ما نمی‌رسند، فقط صدای گلشیری می‌رسد، با تصاویر جدا جدا و یا مرکب آنها. و چرا چنین است؟

اول اینکه گلشیری در تمام مدت وسواس زبان دارد. ولی وسواس زبان در رمان و قصه از نوعی دیگر است. اگر ما در رمان چند نفر آدم داشته باشیم، این آدمها با هم فرق می‌کنند، به‌دلیل اینکه ادبیت نشانه شناختی آنها بر اساس نوع بیان آن اشخاص، نوع خوشحالی و بدحالی آنها در زبان، و در نوع فرا روی آنها از نحو سادهٔ زبان به‌سوی ادبیت نشانه‌شناختی و زبانشناختی قصه یا رمان است. وقتی که دیالوگها عین نوع بیان راوی از آب درمی‌آید، وقتی که زبان فقط با یک صدا، که صدای قصه‌نویسی خود راوی است، بیان می‌شود، ما فقط وسواس زبان فارسی را داریم و نه وسواس نگارش رمان را. درواقع اگر دولت‌آبادی در کلیدر قلمفرسایی سنتی می‌کرد، گلشیری در آینه‌های دردار قلمفرسایی مدرن می‌کند. مشکل ما با آن اصل قلمفرسایی در رمان است، که بطور کلی باید از حوزهٔ ادبیات بیرون انداخته شود، بویژهٔ ادبیات مربوط به قصهٔ کوتاه و رمان. زبان به‌محض اینکه وارد قصهٔ کوتاه یا بلند شد، باید در جهات مختلف بی‌نظم بشود تا نهایتاً فرم آن بوجود بیاید. این سخن اشکلوفسکی که ریتمی شاعرانه است که نظم آن غیرمنظوم و بی‌قاعده باشد، در مورد قصهٔ کوتاه و رمان نیز صادق است. در حالیکه ریتم زبان گلشیری در همهٔ روایتها و همهٔ دیالوگها یکی است. یعنی زبان گلشیری از خلال پروسهٔ بیگانه گردانی رد نشده است. در همه جا همان است که بود: آشنا، لو رفته و



گل بر گسترهٔ ماه
رضا براهنی
نوید شیراز - چاپ دوم ۱۳۷۲
۷۷ صفحه - ۱۷۵۰ ریال

گل بر گسترهٔ ماه، نخستین بار به سال ۱۳۴۹ منتشر شده و اینک در سری حلقهٔ نیلوفری و به‌مناسبت ششمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران تجدید چاپ شده است، کتاب ۱۷ شعر و یک موخره به‌نام تصور من از شعر عاشقانه را دربر می‌گیرد:

مثل دو نسیم ناب رویاروی/ دو پنجره،/ در ذهن دو عشق،/ در افق باز شده‌ست/ شب/ در سیطرهٔ ستاره آغاز شده‌ست/



مجموعهٔ آثار چخوف

ترجمهٔ سروژ استپانیان
انتشارات توس- چاپ اول ۱۳۷۱
دورهٔ دوجلدی: ۷۵۰۰ ریال

سالهاست که کتابهای بسیاری از آنتوان‌چخوف نویسندهٔ بزرگ روس به فارسی ترجمه شده است. این آثار چه به‌صورت مجموعه داستان یا نمایشنامه بوده و چه به‌صورت یک داستان در یک کتاب. متأسفانه اغلب این ترجمه‌ها دورریختنی بوده و سالها نیاز به ترجمهٔ کامل مجموعه آثار این نویسندهٔ بزرگ حس می‌شد که سروژ استپانیان مترجمی که پیش از این کمتر دست به ترجمه می‌بُرد، این مهم را برعهده گرفته است. ترجمهٔ این آثار قرار است در مجموع به شش مجلد برسد که تا کنون دوجلد از آن را انتشارات توس منتشر کرده‌است.

داستانهای مجموعهٔ حاضر از مجموعه آثار چخوف که در سال ۱۹۸۲ در ۱۸ جلد در مسکو انتشار یافته بود، به سلیقهٔ مترجم و به ترتیب تاریخ نگارش آنها از زبان اصلی به فارسی ترجمه شده‌است.

آنتوان پاولوویچ چخوف، پزشک، داستان نویس و نمایشنامه نویس بزرگ روس در سال ۱۸۶۰ در شمال قفقاز دیده بر جهان گشود. بعد از اتمام دوران دبیرستان به دانشکدهٔ پزشکی دانشگاه مسکو راه یافت. در سال ۱۸۸۶ به‌طور جدی به نوشتن پرداخت. داستانهای چخوف اغلب از خلال وجدان شخصیت اصلی داستان می‌گذرد که با زندگی خانوادگی «معمول» بیگانه است. او در داستانهای خود به‌جای ارائهٔ تفسیر تلاش می‌کند به نمایش زندگی بپردازد. چخوف در داستانهای موفق خود به بیماریهای انسان و جامعه

←

رویاروی. و چرا چنین است؟ زبان جامعه به مراتب عظیم تر، پیچیده تر و دینامیک‌تر است، و خانهٔ زبان هم، دقیقاً همین زبان جامعه و فرهنگ و تاریخ است و با یک زبان بسیار محدود نمی‌توان به‌سوی جامعهٔ بزرگتر رفت. این، اولاً؛

و ثانیاً ــ و این به‌نظر من تابعی از آن نکتهٔ اولی است ــ گلشیری، تجربه‌ای جز تجربهٔ روشنفکری ندارد، حتی وقتی که از چریک می‌نویسد، وقتی که از زن می‌نویسد ــ که قاعدتاً باید در صورت روشنفکر بودن، زن بودنش هم، علاوه بر، حتی پیش از، روشنفکر بودنش ــ معلوم شود، چرا که اول هویت او زن است، و بعد روشنفکر و غیر روشنفکر. و گلشیری از اینها نه فرد، نه صورت نوعی، بلکه فقط تیپ می‌سازد، منتها بدون زبانهای خاص آن تیپ. چریک، تیپ چریک است؛ زن چریک، تیپ زن چریک است، در حالیکه همان حرف بی‌نظم کردن نظم و یا ایجاد نظم بی‌قاعده، در اینجا هم صادق است. چه زن تیپیک نازنین پاریسی است این زن، که آثار نویسندگان ایران، بویژه آثار راوی نویسندهٔ محترم را جمع کرده، در سراسر اروپا تعقیبش کرده، و بعد با قوی مخفی در پشت بوته‌ای در آب، از او در یک نیمه شب پاریسی پذیرایی می‌کند. این رمانتیسم شدیداً شاعرانه، اصلا و ابدا، هیچ منافاتی با افشای این راز ندارد که این زن با این خصایص، راوی را به پول یک ساواکی فروخته است. گلشیری اصلاً متوجه نیست که این زن، همان تیپی است که شوهرش امثال طاهر را لو داده است، و با او زیر یک سقف رفتن در شب پاریسی، برای رطب و یابس دربارهٔ جزء و کل بافتن،

بیشتر آدم را به یاد فیلمهایی می‌اندازد که در دههٔ شصت و هفتاد میلادی از پاریس ساخته می‌شد. تیپیک و قراردادی. این همه زن از ایران رفته‌اند. چرا این زن معنی بخش زندگی ابراهیم ماست؟ به‌دلیل اینکه گلشیری زندگی را نمی‌شناسد، جامعه را نمی‌شناسد، تبعیدیها را نمی‌شناسد؛ و عالم بسیار بستهٔ روشنفکری اجازه نمی‌دهد که او دنیای بزرگ‌تری را هم ببیند.

ما در هیچ جا واقعاً از زندگی خصوصی مینا و صنم بانو خبر نداریم. انگار قرار است ما این آدمها را از پیش شناخته باشیم تا قصه‌نویس ما، یا راوی قصه‌نویس ما، کلیات زندگی آنها را داخل جزییات قصه‌هایی که قصه‌نویس نوشته است و برای حضار خارجی می‌خواند، بگنجاند. انگار بخشهایی از زندگی این آدمها تا آنجا اهمیت دارد که به درد روشنفکر دردمند معرفتهای مجرد بخورد. راوی مینا را دوست دارد و صنم بانو را دوست می‌داشت، یکی را شاید به دلیل اینکه دندان شکسته‌ای دارد و دیگری را به‌دلیل اینکه زمانی در پشه بندی، راوی او را به‌صورتی تماشا کرده است. یعنی هر دو زن فاقد درون واقعی هستند. تکنیسین از آزمایشگاه حرف می‌زند، از طاهر حرف می‌زند. ولی ما راوی را از هنگام مشاهده و تجربهٔ اینها نمی بینیم. دنیای زندان و اعدام، همگی بصورت کلیات مجردی که تعریف می‌شوند به خواننده داده می‌شوند. از آن بدتر شخصیت زبانشناختی این دو زن است. هر دو شبیه هم حرف می‌زنند و براحتی می‌توانستند جای یکدیگر را بگیرند. و یا طاهر. انگار راوی فقط به مردهٔ او

احتیاج دارد تا قصه ــ باری بهر طریق ــ پیش برود. و یا فرج. ما کوچکترین سابقه‌ای از فرج که نقشی این همه با اهمیت در روایت بازی می‌کند، نداریم. انگار فقط به یک چیز او احتیاج بوده تا قصه پیش برود: رسوایی او. ولی آن سابقه‌ای که طاهر و فرج و دیگران را به‌سوی مبارزه‌ای کشاند که در آن از طاهر نعشی بر سر دست ماند و از فرج، بی آبرویی، برای هیچکس روشن نیست. انگار باید برویم این پرونده‌ها را از وزارت اطلاعات بگیریم، و یا از اسناد ملی، تا از سوابق طاهر و فرج باخبر شویم. گلشیری از این مسائل تجربهٔ حسی ندارد. هدفها هم روشن نیست. معلوم نیست این آدمها فی سبیل الله جنگیده‌اند یا در سبیلی دیگر. آقای گلشیری مکانیسمهای بیان این قبیل چیزها را نمی‌داند، و به همین دلیل به اشارات و مکانیسم اشارات اشاره می‌کند و ساخته شدن بقیه را برعهدهٔ خواننده می‌گذارد. بالاخره از خواننده انتظار می‌رود که بفهمد نویسنده از چه نوع چریکی حرف می‌زند. این بازی با ذهن خواننده نیست تا تخیل او تحریک شود. تخیل خواننده را مکانیسمهای فنی خاصی تحریک می‌کند که یکی از اینها اتفاقاً مکانیسم نوسازی کهنه‌ها و غریب گردانی چیزهایی است که مردم هزاران بار راجع به آن شنیده‌اند. یعنی نوشتن راجع به چیزی کهنه با شگردی نو تا خواننده فرم اهدایی نویسنده را با محتوای اثری که خود در ذهنش می‌سازد، بشناسد. و این در صورتی است که قصه پیشاپیش در درون خود از بایگانی «واقع» و بایگانی «خیال» گذشته باشد. بیان هدفی به این بزرگی نیاز به زبانی دارد که پشت‌سر آن، تجربهٔ حسی، یعنی «بایگانی واقع» نویسنده، نهفته باشد. نتیجه: تنها در چارچوب روشنفکری، این زنها، این اجساد، این رسوایی‌ها ضرورت دارند. دربارهٔ طاهر از زبان مینا می‌شنویم که او حاضر نشد در دادگاه کوتاه بیاید. من دوست داشتم ببینم آقای گلشیری زبان آن دادگاه شاه را چگونه می‌نویسد، چون من نسخهٔ مدرن آن را باید از زبان

گلشیری بشنوم. و اگر نشنوم، پس از کی باید بشنوم؟ آخر شاه که در نیاوران ننشسته که این قدر به زبان اشاره حرف می‌زنی! پس از هفده هیجده سال یا بیست سال، اگر قرار نیست حرف بزنی، پس کی قرار است حرف بزنی؟ هان؟ اگر زن یک چریک اعدامی پیش از انقلاب به تو تلفن می‌کند که تو زندگی و مرگ شوهرش را بنویسی، و اگر تو قرار بر این می‌گذاری که بنویسی، چرا نمی‌نویسی؟ چه چیز مانع این کار است؟ علت روشن است: با این مکانیسمهای تلفنی نمی‌توان آن صداهای نهفته در گور را از بایگانی واقع و بایگانی خیال گذراند و به گوش مردم رساند. تجربهٔ حسی و تخیلی و ادبی از ماجرا ضرورت دارد. وگرنه سیستم فرمالیسم روس را هر کسی می‌تواند، بویژه پس از یک پولمیک راجع به رمان، برود، یاد بگیرد. مسئله این است: یادگیری مکانیستی کافی نیست. باید روح وسیع داشت تا یادگیری، هم درونی شود، و هم ضمن درونی شدن، دگرگون شود.

از نظر سبک و زبان در آینه‌های دردار بیش از هر نویسندهٔ دیگر، گلشیری متأثر از زبان جلال آل‌احمد است. به‌دو صورت: یکی اینکه گاهی عیناً مثل آل‌احمد می‌نویسد. نگاه کنید:



- □ پس از هفده هیجده سال یا بیست سال، اگر قرار نیست حرف بزنی، پس کی قرار است حرف بزنی؟
- □ از نظر سبک و زبان گلشیری متأثر از زبان جلال آل‌احمد است.
- □ گلشیری نثری زیباتر از این در عمرش ننوشته است.
- □ گلشیری عقاید خود را از طریق مینا بیان می‌کند.
- □ تأثیر هدایت بر گلشیری با تمام قدرت خود سنگینی می‌کند.
- □ شباتهای فراوان این دو زن [مینا و صنم بانو]، از آنها دو قطب متضاد نمی‌سازد.
- □ مسئلهٔ ارائهٔ جهان بینی از طریق فرم مطرح است. کوشش برای پیدا کردن معنی فرم در قصه با کوشش برای پیدا کردن معنی آن معنی یکسان می‌شود.

«او هم همین طورها بود، خرج سفری گرفته بود، به مارک، و ابتدا در برلن غربی داستانی خوانده بود بر سر جمع ایرانیهای آنجا و معدودی آلمانی، به سال نود میلادی و بعد هم شهر به شهر گشته بود و هرجا چیزی خوانده بود، در کلن و هانور و فرانکفورت و هامبورگ، برای ایرانیهایی که در این شهر و آن شهر بودند، گریخته از مرز یا ماندگار این بوم، بعد هم با ویزایی پنج روزه به کپنهاگ رفته بود و داستانی خوانده بود و اول ماه مه را دیده بود. آن همه زن و مرد را بادکنک به دست و کوله پشتی به دوش، حتماً پر از اطعمه و اشربه، یا آویخته از کالسکهٔ بچه. گاهی هم سوار بر دوچرخه می‌گشتند، بادکنکها بسته به فرمان، همه هم نیمه عریان، آماده تا بعد دراز بکشند بر چمن سبز روشن و به صدای موسیقی که از اینجا و آنجا پخش می‌شد، گوش بدهند و نه تلخ خوشخوار سبک که زهرماریهای کف کرده‌شان را مزه مزه کنند و آفتاب بگیرند.»

به آسانی می‌توان این نثر را برگرداند به یکی از سفرنامه‌های جلال آل‌احمد. ریشهٔ این نثر آنجاست. گرچه ریشهٔ قصه‌نویسی خود گلشیری آنجا نیست. سابقهٔ قصه‌نویسی گلشیری از جایی دیگر می‌آید که بخش اعظم قصه‌نویسی خوب ایران هم از آنجا می‌آید. ولی به صورتی دیگر نیز، گلشیری در نگارش قصه از آل‌احمد متأثر است، و آن اینکه مثل آل‌احمد، که در همهٔ نوشته‌هایش ـ باستثنای نون و القلم ـ با نثر همیشگی خود حی و حاضر است، با نثر خود در همه‌جا حضور می‌یابد، هم در حرفهای فرج، هم در حرفهای مینا، هم در حرفهای صنم بانو. و ادبیت فونکسیونل رمان این نوع حضور یافتن را بخلاف سبک‌شناسی رمان و قصهٔ کوتاه می‌داند.

بسرعت بگوییم که مینا زنی است بسیار شریف. زن یک چریک دوران شاه بوده که اعدام شده. همدست او، فرج، به دستگاه دروغ گفته تا جان مینا و خودش را نجات دهد، و رسوایی بالا آورده. مینا داستان زندگی‌اش را، اول زندگی فعلی‌اش را که تکنیسین آزمایشگاه است، و بعد وقتی ابراهیم را می‌بیند، زندگی گذشته‌اش را با طاهر و اعدام او، تعریف می‌کند. ابراهیم طوری که قصه را نوشته برای جمعی که در پاریس نشسته‌اند، می‌خواند و در آن جمع صنم بانو هم نشسته، که در هر سخنرانی او در اروپا حضور یافته، و برای او پیغام گذاشته که به او تلفن کند، و نهایتاً ابراهیم در پاریس به او تلفن می‌کند، و دو دیدار با او دارد که گلشیری این دو دیدار را تقریباً مو به مو می‌نویسد با فلش بکهایی به گذشته، و تعریف نهایی عرق‌خوری با شوهر سابق صنم بانو که ساواکی بوده، و حول و حوش ازدواج با صنم بانو، به ابراهیم پول می‌دهد که زنها با هم فرقی ندارند، و او می‌تواند خود را در «دوب» تخلیه کند. صنم بانو، معشوق خیالی دوران جوانی ابراهیم، او را قال می‌گذارد و زن سعید ایمانی، یعنی همان کسی می‌شود که برغم زندان رفتنهای مکرر ساواکی از آب درمی‌آید. سالها بعد که بچه‌ها بزرگ شده‌اند و صنم بانو از امنیت مادی در اروپا برخوردار است از شوهرش جدا می‌شود. ابراهیم موقع خواندن قصه‌هایش در آلمان، کپنهاگ و پاریس، نه تنها قصه‌های واقعی گلشیری را می‌خواند، بلکه قصه‌هایی را هم می‌خواند که او را به مینا و صنم بانو مربوط می‌کند. همیشه تکه‌هایی از قصه‌ها مربوط می‌شوند به زنهایی که شباهت به صنم بانو دارند. کشش از دو سوست هم از سوی راوی و هم از سوی صنم بانو. پیشنهاد نهایی صنم بانو این است که راوی در پاریس بماند. راوی این پیشنهاد را رد می‌کند و می‌گوید به خاطر «خانهٔ زبان»، به خاطر «مینا»، به خاطر اینکه در جایی خارج از ایران نمی‌تواند بنویسد، باید برگردد. خودداری از هر دو سوست. و آخرهای قصه، بیشتر یک بحث فلسفی است، یعنی بطور کلی از زمانی که صنم بانو را می‌بیند جز در یک فلش بک که مربوط به ارامنه و عرق‌خوریشان است و بیشتر «فتح‌نامهٔ مغان» را به یاد می‌آورد، و فلش بک مربوط به عرق‌خوری خودش با ایمانی است، بقیه بخیر و سلامت بحث فلسفی، ادبی، هنری و تبادل خاطره است از دوران قدیم، و خالی که دیگر به صورت نوعی «فتیش» درآمده، و راوی از زمان بچگی این «فتیش» را به همهٔ زنها نسبت داده، حتی به مینا. و حتی در «دوب» از زنی هیکلدار خوشش آمده که خال داشته، و بعد خیلی پکر شده که خالش مصنوعی بوده. اصولاً عشق قصه بر محور خال و دندان شکسته می‌چرخد. و البته راوی، مثل شازده احتجاب، دوزنه است، در حالی که شازده پس از مرگ زنش، کلفتش را به صورت او درمی‌آورد، و در اینجا مینا و صنم بانو، هر دو خوبند و دو نیمهٔ یک سیب،



← می‌پردازد و جنبه‌های تراژیک نهفته در زندگی روزانه را عریان می‌کند. در داستانهای چخوف خود حوادث نیست که متأثرمان می‌کند بلکه نحوهٔ بیان و تعبیر اوست که خواننده را تحت تأثیر می‌گذارد.

بهترین داستانهای کوتاه او «بانویی با سگ کوچولویش» و «محبوب»، او را در ترکیب تراژدی و کمدی باز می‌نمایانند. در داستان اتاق شمارهٔ شش چخوف با خودداری از شرح و بسط رویدادها مفهوم طرح را در داستان نویسی تغییر داده است. در اینگونه داستانهای کوتاهش ـ به آلام و تأثرات درونی و روانی قهرمانان خود و همچنین به تلقی آنان از زندگی، به نهایت بذل توجه می‌کرد.

نگاشتن داستانهای کوتاه، این امکان را به چخوف می‌داد که اندوه و تأثرات قهرمانانش را با عمق و ظرافت بیشتری بیان کند، صحنه‌ها و مناظر را با آزادی افزونتری در داستان بگنجاند و رویدادها را با دید وسیع‌تری حلاجی کند. در تمام آثار چخوف، مسئلهٔ رابطهٔ انسان با زندگی، همیشه در مرکز توجه او قرار داشت که این موضوع طبعاً در مورد داستانهای مجموعهٔ حاضر نیز صادق است.

لازم به ذکر است در جلد اول این مجموعه ۹۳ داستان و در جلد دوم ۳۲ داستان گنجانده شده است. چخوف در عمر به‌نسبت کوتاهش دهها نمایشنامهٔ کوتاه و بلند، نزدیک ۶۰۰ داستان کوتاه و بلند، صدها مقاله و یادداشت و هزاران نامه (که اخیراً در ۱۲ جلد انتشار یافته) به رشتهٔ تحریر درآورده است.*

مهرافروز فراکیش

*با استفاده از جلد ۱ داستان و نقد داستان ترجمه و تدوین احمد گلشیری.

و به‌نظر می‌رسد عشق راوی به مینا هم به‌خاطر همان فتیش خال است و یا دندان شکسته، که اولی گویا اهمیتش در قصه بر دومی می‌چربد. ولی غرض خلاصه کردن داستانِ قصه، و یا روایت نوشته نیست. و مشکل؟ این همه، جز موارد بسیار نادر، فقط به یک زبان، زبان گلشیری است. فرقی بین ابراهیم در در چهارده سالگی با ابراهیم چهل و شش سالگی نیست. طرف یا جوان مانده، کاملاً؛ یا از اولش پیر بوده.

و رمان؟ قصه بلند و کوتاه؟ بگذارید یک مثال بزنم: «استیون دیدالوس» در تصویر هنرمند در جوانی، در یک صفحه و نیم اول، زبان یک بچه سه چهار ساله را دارد، در پنجاه و دو صفحه بعدی زبان بچه مدرسه‌ها را. در فصل دوم کتاب زبان رو به پیچید گی می گذارد، چرا که ذهن رو به پیچید گی می گذارد، تا اینکه فصل سوم می‌شود زبان پیچیدهٔ کشیش یسوعی، و زبان جوانی که بین حرفهٔ آینده کشیشی و حرفهٔ نویسند گی در نوسان است. بعد، مرحلهٔ «اپی فنی» و یا تجلی و یا شهود می‌آید و او ناگهان از خلال صداهای واقعی و خیالی، صدای واقعی و نام واقعی هنری خود را می‌شنود که صدای هنرمند و حرفهٔ هنرمند است. بعد زبان ساد گی هنری پیدا می کند، و هنرمند، زاده می شود. با زایش هنرمند، تبعید استیون نیز آغاز می‌شود. و راوی؟ راوی دانای کل محدود است. هر کدام از بچه‌ها، معلم‌ها، کشیشها و شاگرادن کالج، زبان مخصوص خود را دارند. پدر و مادر و قوم و خویشها هم همانطور. دو مثال می دهیم از گلشیری. تکهٔ اول فوق‌العاده قشنگ نوشته شده. یادآور میلان کندرا در «بار هستی» [سبکی تحمل ناپذیر هستی] است، موقعی که زن اصلی، خواب آن استخر و تیراندازی و کشتار زنها را می بیند.

«توی راه وقتی به سرازیری تند پله‌دار رسیدند، گفت: فرض کن مرا دارند می برند. به کجا؟ نمی دانم. فرض کن دستهایم را گرفته‌اند، از پشت نبسته‌اند، اما طوری است که انگار دو دست قوی هر دو آرنج مرا گرفته‌اند و به جلو هلم می‌دهند. جمعیت آنقدر زیاد است که نمی‌شود تند رفت، اما هیچکس مرا نمی بیند. شاید آنها هم دارند به همان طرف می‌روند که ما، یا بعضیها را بعضیهای دیگر دارند می‌کِشند و می بریم. بعد می رسیم به یک میدان، یک جایی شبیه میدان خراسان یا مولوی، به همان شلوغی. حالا هم فرض کن آن روبرو خلوت است و پشت دود یا گرد و خاکی که هست دارند یک عده‌ای را اعدام می‌کنند. چهار پنج نفر بیشتر نیستند. سربازها هم فقط سه نفرند که جلو اتاقکهایی با در های یک لته‌ای بی پنجره و بی سقف، تفنگها بر سر دست، نشسته‌اند، یک زانو بر زمین زده. اعدامیها، گفتم، چند نفرند، پشت سرشان هم درختی است بی برگ، یک تنه است که پوستش جا به جا کنده شده و دو شاخهٔ سوخته، طرف چپ هم جمعیتی نشسته‌اند با چشمهای بسته، دستهای بسته، منتظر تا نوبتشان برسد. من هم منتظرم، بی‌آنکه حالا کسی آرنجهایم را گرفته باشد، ایستاده‌ام. بعد تا ببینم حالا نوبت کیست از جایی بالا می‌روم. نه اشتباه نکن، دنبال طاهر نیستم، یا فکر نمی‌کنم بتوانم فرج را اینجا ببینم. فقط از جایی خودم را بالا می‌کشم، یا به فرض از روی شانهٔ کسی سرک می‌کشم تا ببینم اینها کی هستند که یکدفعه مچهایم را می‌گیرند و می برندم تا نوبتم را جلو بیندازند. نوبتم را هم جلو می‌اندازند و بعد برای آنکه لخت نباشم یک پتوی سربازی روی دوشم می‌اندازند، اما وقتی به خودم نگاه می‌کنم می بینم بالا پوشی است بی‌آستین و سنگین، نه که پارچه‌اش از متقال باشد یا گونی؛ نه پارچه‌اش نخی است و نازک و راه راه، راه راههای قهوه‌ای که از عرق تن صدها آدم که آن را پوشیده‌اند، از بوی تنهاشان سنگین است، از خاطراتی که شنیده‌اند اما فراموششان شده است. بعد باز دارم می‌روم و این چوخا یا بگیریم حولهٔ حمام بی‌آستین روی دوشم است که می رسیم به لبوفروشی با آن لبوهای سرخ و داغ که توی آن سرما بخار ازشان بلند می‌شود. من هم دلم می خواهد، بیشتر هم دلم می‌خواهد یکیشان را دو مشته بگیرم تا از داغی و نرمیشان بفهمم که دستهایم هنوز هستند. دو دستم را می کشم و می کنم توی جیبم، توی جیب همهٔ آنهایی که این بالا پوش روی دوششان بوده است که یک دفعه دستم می خورد به چیزهایی، چیزهایی که اول نمی فهمم چیست، بعد که در می‌آورم می بینم از همان قاشق و چنگالهایی است که توی زندانها از بادیهٔ مسی یا به فرض از حلبی قوطیهای روغن نباتی می سازند.»[20]

گلشیری نثری زیباتر از این در عمرش ننوشته است. و به نظر من اجرای نثر در حد کمال است. و مجموعه کردن تکه‌های حس‌انگیز روایت، مو لای درزش نمی‌رود. خوب، این اجرای گلشیری است. ولی، این را از زبان چه کسی می‌شنویم؟

«پله‌ها چوبی بود و چرخان. پاگردی نداشت. دست بر دو نرده بالا می‌رفت. مستطیل نیمه روشن به کجا می‌رسید؟ اگر خودش می خواست بنویسد به جسدی می‌رساند این ابراهیم یا هر کس دیگر را. ایستاد و گوش داد. از آن پایین صدای موسیقی می‌آمد. نرم نرم انگار کسی نغمه‌ای را می‌زد و باز می‌زد با تغییرهای کوچک. فکر کرد اگر مهندس سعید ایمانی باشد نشسته بر کاناپه‌ای چرمی، مثل همان روز که بردش و لیوان پر را گرفت جلو او، چه باید بکند؟ گاهی حتی تن سرد طناب پیچ شده را در انتهای این جور پله‌ها بر تختی می‌خوابانند تا داستان برسد به آن پایان محتوم، انگار که آدم باشد یا نه، بالاخره همان می شود که رقم زده‌اند. پا بر لبهٔ پله می‌مالید، دست بر نرده بودند. با اینهمه چرا او را به این اصرار و با این همه تمهید کشانده بودند به اینجا صنمش؟ بالا رفت و سر در هوای دم‌کرده بر



سینما و زندگی

ترجمه و تألیف مجید محمدی
نشر مینا - چاپ اول ۱۳۷۱
۱۶۰ صفحه - ۱۳۰۰ ریال

این کتاب مجموعه‌ای است از ده مقالهٔ سینمایی. این ده مقاله با عنوانهای سینما و زندگی، سینما و دین، سینما، تماشاگر و نظریهٔ اطلاعات، کارکردهای اجتماعی سینما، رسانهٔ سینما، سینما و آینه، تداوم، توانایی نمایش فیلم شده، فرایند تماشای فیلم، جادو و افسانهٔ فیلمها در کتاب گردآوری شده‌اند.

دید غالب بر همهٔ مقاله‌های نوشته یا ترجمه شده دید نظری و تا حدی فلسفی است. نگاه این مقاله‌ها نگاه مرتبه دوم به سینماست که می‌تواند جامعه‌شناختی (رسانهٔ سینما، کارکردهای اجتماعی سینما)، ارتباط‌شناختی (سینما و دین)، روانشناختی (توانایی نمایش فیلم شده، جادو و افسانهٔ فیلمها)، هستی شناختی (سینما و زندگی) و مبتنی بر شناخت روابط درونی آن (تداوم، سینما و آینه) باشد.



آورد. آن روبرو میزی بود و چراغ مطالعه‌ای روشن رو به سطح میز. یک صندلی هم پشت میز بود. کتابهایی هم بر میز بر هم نهاده بود. میانهٔ اتاق سربرآورده بود. سقف شیب داشت و از راست به چپ. چوبی بود انگار. چراغی کوچک هم این طرف به سقف بود که نه دیوار روبرو که کتابها را روشن می‌کرد. تختی هم جلو قفسه بود. قفسه سرتاسری بود. بالا آمد. پا بر پارکت کف گذاشت. باز هم قفسه بود...»[۱۱]

گرچه اجرای این نثر به زیبایی نثر قبلی نیست، ولی دقت متمرکز بر جزئیات، آن را هم در نثرنویسی ممتاز می‌کند. توی خانه صنم بانو هستیم، در پاریس. اجراکنندهٔ این روایت خود راوی است، در واقع خود گلشیری. در حقیقت، اجراکنندهٔ هر دو نثر گلشیری است. ولی اولی قول «مینا» است، دومی قول خود راوی. دو نکته پیش می‌آید. یا باید قبول کنیم که مینا فارسی‌اش بهتر از راوی است، و یا باید قبول کنیم که مینا حرف نمی‌زند، باز هم راوی گلشیری حرف می‌زند. ولی مشکل اصلی در کجاست؟ در این که: گلشیری نثر را بصورت فونکسیونل و عملکردی نمی‌نویسد. برغم آنکه مینا قصه‌نویس نیست، چون اقتضای فرم نثر اول این است که عمیقاً حسی، پرتصویر و پرمعنا و حتی شعرگون نوشته شود، نوشته می‌شود، و اقتضای نثر دوم روایت نسبتاً عادی است. درست است که اجرای نثر نهایتاً بر عهدهٔ گلشیری بوده است، نه راوی و نه مینا، ولی چون ما هم قول از راوی می‌شنویم که جای نویسنده را گرفته و هم قول از کسانی که نویسنده نیستند، قاعدتاً باید نتیجه بگیریم که انگار مینا نویسنده‌ای است بهتر از راوی، و چنین چیزی غیرممکن است، به دلیل اینکه نقش نویسنده را نه مینا، بلکه راوی بر عهده گرفته است. مشکل در جهان‌بینی زبانشناختی گلشیری در ارتباط با فرم قصه است. گلشیری می‌خواهد نثر خوب بنویسد، هر جای قصه که می‌خواهد باشد. این زیبایی محرز ولی بی‌اقتضا، عدم آشنایی گلشیری با استفاده از زبان در چارچوب قصه را نشان می‌دهد. به همان صورت که خواننده موقع شنیدن جملهٔ «بخوابانش خدای» از زبان درونی شیرو در کلیدر شاخ در می‌آورد که این دختر دهاتی عاشق از کجا ریتم این زبان را یاد گرفته است ــ زبانی که ادبی و حتی ادبی کلاسیک است ــ در اینجا نیز خواننده شاخ در می‌آورد که مینا چگونه می‌تواند نثری بهتر از خود راوی نویسنده داشته باشد. البته ریتم و روال هر دو نثر، مارک خود گلشیری را دارند. یعنی گلشیری برای صداها و لحن‌های خود آدمها ارزشی قائل نیست، آنها را نمی‌شنود تا به آن صورت که ضرورت فرم ایجاب می‌کند بیاورد. اگر بچهٔ چهارده ساله مثل نویسندهٔ چهل و شش ساله حرف بزند، دیگر تاریخ وجود ندارد، فرهنگ وجود ندارد، رشد مجموعهٔ آدمها وجود ندارد.

ادامه دارد...

حواشی- مصاحبه با هوشنگ گلشیری، آدینه، شمارهٔ ۵۱-۵۰، مهر ۶۹

2. dissantiantion

3. digression

این کلمه به‌معنای انحراف از مسیر است، نگاه کنید به: کیمیا و خاک، از رضا براهنی، و نیز نگاه کنید به: «آقای گلشیری تئوری رمان نمی‌داند»، مقالهٔ براهنی در آدینه شماره ۵۲، آذر ۶۹.

4. Polilogue

5. monological تک گویانه

6. Dialogic Imagination «تخیل دوگویانه» که اصطلاحی است از «میخاییل باختین» و در این مورد نگاه کنید به مقالهٔ براهنی در آدینه شماره ۵۲

7. JacquesDerrida, *Acts of Literature* (Routledge, London, 1992) pp. 34-35

9. Epiphany در جویس بیشتر به‌معنای «مکاشفه» است.

۱۰. آینه‌های دردار، صص ۸۳-۸۲

۱۱. همان، ص ۱۳۲





آموزش بازیگری- کارگردانی

درك بوسیکل

ترجمهٔ اختر اعتمادی

انتشارات نمایش- چاپ اول ۱۳۷۰

۱۷۹ صفحه- ۱۰۰۰ ریال

با توجه به این که بسیاری از علاقه‌مندان به رشتهٔ بازیگری و کارگردانی تئاتر در کشور ما با کمبود معلم، کلاسهای آموزشی تئاتر و کتاب و مقاله در این زمینه مواجهند، رفع این نقیصه با چاپ کتب و رسالاتی در این مورد میسر می‌گردد.

کتاب حاضر، به‌عنوان خودآموز تئاتر غیرحرفه‌ای برای چگونگی تمرینها و نحوهٔ اجرای نمایش طراحی شده است، و آموزش بنیادی تئاتر را از سطح مدارس تا دانشگاه دربر می‌گیرد. این کتاب شامل ده فصل به‌نامهای تخیل، حس، تنفس و آرامش، صدا و گفتار، بدن و حرکت، کار بر روی متن، کار با گروه، کارگردان، تمرینها، موسیقی و صدا است.

لازم به ذکر است که کتاب دارای ۲۳ بخش است که از این میان ده بخش برای ترجمه انتخاب شده، و علت این گزینش ارجحیت دادن به نیازهای موجود بوده است.

احمد شاملو

هنوز در فکر آن کلاغم...

برای اسماعیل خوئی

هنوز
در فکر آن کلاغم در درّه‌های یوش:

با قیچی سیاهش
بر زردی برشتهٔ گندمزار
با خش خشی مضاعف
از آسمان کاغذی مات
قوسی برید کج،
و رو به کوه نزدیک
با غار غار خشک گلویش
چیزی گفت
که کوه‌ها
بی‌حوصله
در زِلِّ آفتاب
تا دیرگاهی آن را
با حیرت
در کله‌های سنگی‌شان
تکرار می‌کردند.

□

گاهی سوآل می‌کنم از خود که
یک کلاغ
با آن حضور قاطع بی‌تخفیف
وقتی
صلوة ظهر
با رنگ سوگوار مصرش
بر زردی برشتهٔ گندمزاری بال می‌کشد
تا از فراز چند سپیدار بگذرد،
با آن خروش و خشم
چه دارد بگوید
با کوه‌های پیر
کاین عابدان خستهٔ خوابالود
در نیمروز تابستانی
تا دیرگاهی آن را با هم
تکرار کنند؟

شهریور ۵۴





ع. پاشایی

با قیچی سیاهش...

بررسی شعر «هنوز در فکر آن کلاغم...»

دوردست‌ها

روز بود. دو تن بودند، کنار شاعر نشسته. یکی می‌گفت، یکی خاموش بود، سه تن می‌شنیدیم.
یکی می‌گفت:

«کلاغ این شعر خود نیما است. برای این که او با «حضور قاطع بی‌تخفیف»اش در «دره‌های یوش» «چیزی گفت». آیا این قاطعیت حضور نیما را نمی‌رساند؟»

او چیزها گفت.

شب بود. سه تن بودیم، درکنار هم نشسته. من می‌گفتم. او هم می‌گفت. یکی خاموش بود، مثل ماهی.
گفتم: راستی، چرا عبارت «حضور قاطع بی‌تخفیف» برایش مفهوم مثبتی داشت؟
گیرم حرفش درست باشد، چرا این کلاغ باید نیما باشد؟
گفت: نمی‌دانم. شاید برای این که یک «یوش» تو شعر بود. یوش، نیما را تداعی‌کرد و حریف به بیراهه افتاد. همین.
آن که خاموش بود، رفت. بازآمد. تلخی به مهر برد از دل. تلخی نشاند درکام. آن که خاموش بود، گفت:
ـ تکلیف «با غارغار خشک گلویش /چیزی گفت» چه می‌شود؟ «غارغار خشک گلویش» را لابد باید شعر نیما دانست.

چند سالی گذشت.

شاعری در «۱۸۸۸» گفت:

پو...؟! شاملو...؟! تو...؟!
ـ زاغ...؟!
ـ کافکا و کلافگی...؟:
«گاهی سئوال می‌کنم از خودکه یک کلاغ
تا از فرازچند سپیدار بگذرد،
با آن خروش و خشم، چه دارد بگوید» ـ
آه...نگر...!
باز آن کلاغ،

«با قیچی سیاهش
در آسمان کاغذی مات
قوسی برید کج» ـ
چون من که می‌برم
شب پنجاهسالگی
قوسی کج،
ازکنارهٔ شعری که زندگی ست.[۱]



سه تن بودیم، درکنارهم. گفتیم: عجب! این شاعر چرا خود را کلاغ این شعر پنداشته؟

پنج ماهی گذشت. یکی در بارهٔ شعر «۱۸۸۸» نوشت:
«مایه گذاشتن از سخن دیگران، آنهم رندانه ــ از شعری که شاملو سال‌ها پیش ازاین به مناسبتی [؟] در رثای «نیما» به شاعر بزرگوار اسماعیل خوئی تقدیم کرده است، به سود خویش «مصادره به مطلوب» کردن یقیناً، کار دلچسبی به حساب نمی‌آید» [۲]

گفتیم: عجب! رثای نیما؟ به چه مناسبتی؟

آخر شاعر به ستوه آمد، شاید، که نوشت:

«این شعر تنها به سبب اضافهٔ «دره‌های یوش » در ذهن پاره‌ئی منتقدان این توهم ساده‌انگارانه را ایجاد کرد که سرودی است در ستایش نیما! - **یادداشت را برای زدودن این برداشت نادرست می‌نویسم. شعر...از این اشتغال ذهنی قدیمی و دغدغهٔ همیشگی آب خورده است که «بدیل ظلم هرگز عدالت نخواهدبود». خطر درآن است که غارغار خشک و بی‌معنی کلاغان تنهادر «کله‌های سنگی» تکرار می‌شود! - متأسفانه شارحان به عناصر کاملا" همگون این شعر توجهی نکردند. عناصر مشخصی چون «صلوهٔ ظهر» و «رنگ سوگوار مصر» که از صفات کلاغ است، و مخاطبانی که «کوه‌های پیر» و «عابدان خستهٔ خوابالود» هستند و «کله‌های سنگی» دارند چه‌گونه می‌تواند حضور مثبت نیما را تداعی کند؟» [۳]**

دوست جوانی بعدها گفت:
«پرواز کلاغی دیده می‌شود، اما نه از زاویه‌ئی مشخص مثلاً از بالا یا از پائین، چراکه کلاغ هم بر زردی برشتهٔ گندمزار دیده می‌شود هم در آسمان کاغذی مات که مات بودن آن شاید دید غمگنانهٔ شاعر است به آسمان. خش‌خش را از دو جهت می‌توان مضاعف دید. اول آن که برش هم به گندمزار می‌خورد و هم به آسمان. دوم آن که تکرار خود صدای برش باشد، یعنی غارغار و خش خش....
در قسمت دوم، قسمت اول تکرار می‌شود به اضافهٔ یک سوآل و یک واریاسیون روی تم اول شعر. تم اول با «هنوز در فکر...» آغاز می‌شود و تم دوم با «گاهی سوآل می کنم از خود...»، یعنی تم اول با طول زمان و

تم دوم با تک‌لحظه‌ها آغاز می‌شود.»

چندی پس از این از گوهرجوی فرزانه‌ئی خواندیم:

«اینجا... کوه‌ها نیز زنده‌اند و شنوا و پیام کلاغ را دریافت می‌کنند و کلاغ نیز چیزی می‌گوید، یعنی زباندار است.... در چنین فضائی انسان و جهان باهم در گفت و گو هستند....» [۴]

ـ همه‌اش درست، تا می‌رسیم به «انسان و جهان ...» آیا تکرار غار غار خشک گلوی چنین کلاغی را در آن کله‌های سنگی می‌توان «گفت و گو»ی «انسان و جهان» خواند؟ آیا چنین برداشتی با شعر هم مطابقت دارد؟ آیا با توجه به دو واژهٔ «بی‌حوصله» و «با حیرت» که در همین بخش شعر آمده چگونگی این «گفت و گو» را (که شعر به وضوح آن را «تکرار» می‌خواند) نشان نمی‌دهد؟

مرد فرزانه جای دیگر می‌گوید: «... کلاغی که تا دمی پیش بر «زردی برشتهٔ گندمزار» می‌پرید و با «غار-غار خشک گلویش» بر خشکی آن فضای تفته می‌افزود، پیامی دارد و خبری خوش.» [۵]

ـ از خود می‌پرسم: خبر خوش؟ کدام خبر خوش؟ پیام این کلاغ «خبری خوش» است آن‌هم با آن **قیچی سیاهش؟** «با آن خروش و خشم»اش؟ شعر نمی‌گوید: «بر زردی برشتهٔ گندمزار می‌پرید»، که اگر چنین می‌بود آن‌گاه تصویری معصومانه می‌بود از پرنده‌ئی که به بی‌خیالی بر زردی برشتهٔ گندمزاری پرواز می‌کند. اما این کلاغ «با «قیچی سیاهش...» مرد فرزانه در بارهٔ «قیچی سیاه» فقط می‌گوید: «تشبیه بال های کلاغ به قیچی سیاه...» همین! چرا قیچی سیاه و نه چیزی دیگر؟ در این تحلیل چه آسان از «قیچی» و «سیاه» گذشتند.

□

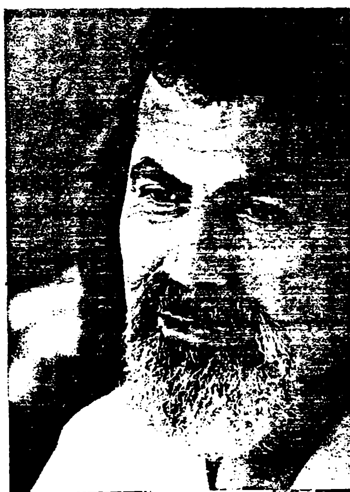
روزی دوستی از شاعر پرسید:

ـ این کلاغ و آن گندمزار یکی از تابلوهای وان گوگ را تداعی نمی‌کند؟

شاعر گفت: روزی، در گذشتهٔ دور پای پیاده می‌رفتم یوش. کلاغی را بر آن چشم‌انداز به شکلی که تصویری از آن در شعر آمده دیدم، واز قضا عکسی هم از آن گرفتم، که یکی گرفت و پس‌نداد.

ـ در این صورت، آیا «دره‌های یوش» نیما را تداعی نمی‌کند؟

ـ یقیناً می‌کند. بین یوش و نیما از آن رو رابطه هست که یوش زادگاه نیما است، اما برای من، در این شعر، این از



حد یک تداعی فراتر نمی‌رود.

ـ بین کلاغ دره‌های یوش و نیما چه رابطه‌ئی هست؟

ـ هیچ رابطه‌ئی. این صحنه می‌توانست هر جا اتفاق افتاده باشد. مگر در شعر دلالتی هست که نشان دهد میان این کلاغ و نیما رابطه‌ئی هست؟ اگر هست باید نشانش داد. وانگهی، میان آن کلاغ و کلاغ این شعر چه رابطه‌ئی هست؟

از خود می‌پرسم: راستی، اگر «دره‌های یوش» زادگاه نیما است، زادگاه گندمزارها و سپیدارهای این شعر نیز هست. چرا تداعی یوش-نیما تداعی یوش-گندمزار-سپیدار نباشد؟ آن‌ها که دوست دارند از هر چیزی تعبیری به دست دهند این‌جا چرا (جوهر حرکت) نیما را به صورت گندمزار و سپیدار تداعی نمی‌کنند؟ آن کلاغ آیا نیما را در دره‌های یوش تهدید نمی‌کند؟

باری. توصیه نمی‌کنم که خواننده این گونه تداعی‌ها را دنبال کند. خواندن هر شعری بر داده‌های آن استوار است نه بر داده‌های خیال‌پردازی‌های ما.

□

شعر را بی هیچ پیشداوری بخوانیم. ببینیم شعر، به دور از پیرایهٔ تداعی‌های یوش- نیما، یا «پیام انسانی و خبر خوش» چه می‌گوید.

نخست شعر را به مفردات آن تجزیه می‌کنیم تا چیزی را از قلم نینداخته باشیم.

۱. پرسوناژها: یک کلاغ و کوه‌ها.

۲. صفات کلاغ (به همان شکل که در شعر آمده):

«با قیچی سیاهش»

«با غارغارخشک گلویش»

«با آن حضور قاطع بی‌تخفیف»

«با رنگ سوگوار مصرش»

«با آن خروش و خشم»

۳. صفات کوه‌ها:

پیر

بی‌حوصله

عابدانی با کله‌های سنگی

خسته

خوابالوده

۴. کلاغ چه می‌کند؟ «با غار غار خشک گلویش / چیزی گفت».

۵. کوه‌ها چه می‌کنند؟ بی‌حوصله و در حالت چرت زدن «تا دیرگاهی آن [غارغار خشک گلویش] را تکرار می‌کردند».

۶. مکان واقعه: جائی به نام «دره‌های یوش»، و یا صورت محدودترش: آسمان کاغذی مات، و بر فراز زردی برشتهٔ گندمزاری که در کنارش چند سپیدار هست و چند کوه.

۷. زمان واقعه: زل آفتاب نیمروز تابستانی.

فکر می‌کنید چیزی را از قلم انداخته‌ایم؟ پس بپردازیم به کل شعر.

□

هنوز
در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش:

از خود می‌پرسم: چرا با این معماری، یعنی با این تقطیع؟ اگر می‌نوشت:

هنوز در فکر آن کلاغم
در دره‌های یوش

فرقی می‌کرد؟

خوب که در آن باریک شوی، می‌بینی یک دنیا تفاوت هست. شاید بار اولی که این شعر را می‌خوانیم این نکته‌ها از چشم ما پنهان مانده‌باشد.

اگر شعر برای‌تان شکل مبهمی به خود نگیرد پیشنهاد می‌کنم «در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش:» را در وقت خواندن موقتاً حذف کنید. به این شکل:

هنوز
...
با قیچی سیاهش

آن فضای اضطراب‌آلود که با «هنوز...» در دل ما ایجاد شده بود در «با قیچی سیاهش...» تشدید می‌شود. حال اگر در تقطیع پیشنهادی

«هنوز در فکر آن کلاغم



در دره‌های یوش:»

یا به صورت بی تقطیع آن: «هنوز در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش:» دقیق شویم می‌بینیم که در شکل اول فقط «دره‌های یوش» برجستگی می‌یابد و معنای خاصی می‌یابد، و در شکل دوم با یک جملهٔ روزمره سروکارداریم که کاملاً از بافت یکپارچهٔ شعر جدا است و شاید هیچ بار معنائی خاصی نداشته باشد. در این صورت جمله‌ئی است معمولی و شاید نالازم.

به آغاز بخش دوم شعر توجه کنید:

گاهی سوآل می‌کنم از خود که
یک کلاغ
با آن حضور قاطع بی‌تخفیف...

این‌جا هم تقطیع نقش حساسی دارد: در پلهٔ دوم که آمده: یک کلاغ، حضور کلاغ بخش اول عمق دیگری می‌یابد ــ خاصه اگر به پیشنهاد موقت حذف جملهٔ «در فکر آن کلاغم...» عمل کرده باشید. به عبارت بعدی «با آن حضور قاطع بی‌تخفیف» توجه کنید و آن را مقایسه کنید با عبارت «با قیچی سیاهش». از دو نظر می‌توان این‌جا دقیق شد. یکی جائی است که این دو عبارت در آن آمده: هر دو در پلهٔ سوم و در شروع هر دو «با» به چشم می‌خورد. این می‌رساند که گوئی شاعر دوباره به کلاغ نگاه می‌کند و صفاتی از کلاغ را که در بخش اول نیامده بود این‌جا می‌آورد. به توصیف‌های بعدی نگاه کنیم:

با آن حضور قاطع بی‌تخفیف
با رنگ سوگوار مصرش
با آن خروش و خشم

در اول هر سه عبارت. و نیز در «با قیچی سیاهش». صوت «با» هست. این‌جا فقط به ارزش صوتی «با» نظر داریم. که بر آن دلهره و اضطرابی که با «هنوز» به جان‌مان افتاده بود تشدید می‌کند. این‌جا تقطیع است که ارزش حضور واژگان را تعیین می‌کند، و به بار معنائی آن‌ها می‌افزاید. می‌شود گفت هر تقطیعی با تأکیدها و تکیه‌های خاصش گویای شکلی از گفت و گوی شعر با خواننده است، و در هر تقطیعی صورت خاموش و عمق گفت و گوی شعر با ما، که در بارها خواندن‌مان نباید نادیده از کنارش بگذریم، بر ما آشکار می‌شود.

این‌جا «هنوز» به ضربه‌ئی با انتهائی کشیده در یک قطعهٔ موسیقی می‌ماند (که گوئی دیگر همیشه ادامه دارد).«هنوز» در آغاز هیچ باری ندارد، جز این که یک سطر، یعنی اولین پلهٔ شعر را به خود اختصاص داده. اما هر چه پیش‌تر می‌روی طنین «هنوز» بیش از پیش در آفاق شعر عمق می‌یابد. وقتی می‌رسی به «با قیچی سیاهش» حس می‌کنی ضربهٔ «هنوز» از دلهره‌ئی می‌گوید که پیرامون ما را می‌آکند و مسموم می‌کند، و ما را در موقعیتی از اضطراب



سیال قرار می‌دهد که راه گریز از آن را نمی‌دانی.

چنان که گفتم، اگر از دغدغهٔ شاعر که می‌گوید: «هنوز / در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش» بگذریم، شعر در واقع «با قیچی سیاهش / بر زردی برشتهٔ گندمزار» آغاز می‌شود، که آغازی پرهراس است. دلهره‌آور است. تقابلی است میان سیاهی و زردی برشته، سیاهی‌ئی که با خود چیزهای دیگری را نیز به همراه دارد، که خواهیم دید. این تقابل دل را به تپیدن شتاب می‌دهد: با آن «قیچی سیاهش» در متن برشتهٔ گندمزار چه می‌کند؟ مکانیسم برّندهٔ «قیچی سیاه»، با دو تیغهٔ بی‌توقفش، با خش‌خش مضاعفش، تقابل جانکاهی دارد با سکوت بیمزهٔ دانه‌های لرزان در متن زردی برشتهٔ گندمزار. خش خشی را که هم از قیچی سیاه و هم از آسمان کاغذی مات (به سیاه در زمینهٔ کاغذی مات هم توجه کنید) برمی‌خیزد و یکدیگر را منعکس می‌کنند، می‌شنوید؟ «قوسی برید کج»، که می‌توانست حرکت سادهٔ یک پرنده باشد، در متن شعر به حرکتی دلهره‌آور (برای گندمزار، و در بخش دوم شعر برای سپیدارها) بدل می‌شود.

حضور هراس‌انگیز کلاغ («با قیچی سیاهش») در «با غارغار خشک گلویش» گسترده‌تر می‌شود. او پیش از این هراس سیال هیاهوئی را که ویرانگر آرامش و سکوت است آغاز کرده بود و اکنون به آن بعد دیگری می‌دهد. آیا غارغاری که صفت «خشک» با خود دارد، به تک‌سرفه‌های مضاعف مسلولیان، و به صوتی عصب‌خراش نمی‌ماند که اشمئزاز و بیزاری‌ئی در جانت پدید می‌آورد؟ («خندهٔ خشک» پیرمرد خنزرپنزری **بوف کور** را به یاد نمی‌آورد؟) «پیام» چنین کلاغی چیست؟ این «خشک» در آن هوای خشک تشدید می‌شود.

فضای کافکائی (یا «پو»ئی) خاصی بر این شعر گسترده است: دره‌های غریبی است که در سراسر آن نه انسانی، یا حتا نه موجود زنده‌ئی، حضور ندارد. چنین کلاغی، با صفاتی که درشعر دارد، آیا می‌تواند «پرنده» باشد؟ آیا آن عابدان خستهٔ خواباَلود بند دوم را، که همان کوه های پیر بی‌حوصله‌اند با کله‌های سنگی‌شان، می‌توان زندگان این شعر به شمار آورد؟

ــ مگر این گندمزار تفته با زردی برشته‌اش و آن سپیدارهای تفته از زندگی نمی‌گویند؟

ــ این زندگی در اضطرابی می‌گذرد که فقط نامی از زندگی بر آن است. حالا می‌فهمم چرا گندمزاری که آفتاب می‌نوشد و آن سپیدارها طراوتی به شعر نمی‌دهند. آن قیچی سیاه وخش‌خش‌ها و غارغارهای بی‌شمار و ... عرق سردی بر تیرهٔ پشتت می‌نشیند و با خود می‌گوئی: فراموشش کن.

تصویر این کلاغ در همین چرخ زدنش بر فراز زردی برشتهٔ گندمزار در بخش دوم شعر وضوح کامل‌تری می‌یابد: با حضور قاطع بی‌تخفیف، با رنگ سوگوار مصرش، با خروش و خشمش...و بال‌های تهدیدی که روی سپیدارها هم می‌گسترد... سیاهی قیچیش در تمامی وجودش جاری است و می‌شود «رنگ سوگوار مصرش». این غارغار خشک گلویش (در بخش دوم) «با خروش و خشم» همراه است. چه صدای عصب‌خراشی دارد: خش خش، غارغار خشک ، خشم و خروش (به توالی صداهای خا و شین، خا و غین، خا و راءتوجه کنید، و نکته‌ئی را هم که در بارهٔ «با» گفتیم از یاد نبریم).

آمیزهٔ وحشت‌انگیز غارغار و غارغار در آن فضای کابوسی. دلت می‌خواهد سرب مذاب در گوش‌هایت کنی که این غوغای هراس‌انگیز را نشنوی. دریغا سپیدارهای سربلند، و دریغا دانه‌های زرد برشته که در آن غارغار غارغار ...غارغار ... سرانجام سبزی و دانگی‌شان به سترونی، و به پوکی می‌انجامد. افسوس!

آن فضای وهم‌آلود را آسمانی پوشانده که به سقفی چرک و پلشت می‌ماند. آسمانی ناواقعی، کاغذی، با رنگ دلمردگی مات. بی نور و پرهراس، که در آن کلاغی بال می‌کشد، و بر زمینش بال می‌گسترد. و زمین؟ سایه‌گاه رنگ سوگوار اوست. کلاغ دیده‌ای که در آسمان آبی پرواز می‌کند، آیا این آن کلاغ است؟ دریغا آن پرنده که این‌جا نیست: کلاغ آسمان کاغذی مات بیش‌تر کرکس است تا کلاغ. او شوم است یا نماد شومی است. چه قدر به «غُراب‌البین» می‌ماند که میان دل‌ها و جان‌های انسان ها جدائی می‌افکند. به «غراب» سعدی می‌ماند:

«خطیبی کریه‌الصوت خود را خوش‌آواز پنداشتی و فریاد بیهده برداشتی، - (با غار غار خشک گلویش؟) گفتی نَعیب غراب‌البین در پردهٔ الحان اوست.»

آیا «کلاغ» به این غراب البین نمی‌ماند؟

این کوه‌های پیر، با آن کله‌های سنگی، پرستندگان خسته و بی‌حوصله و خوابالودهٔ یک غارغار خشکند که «هنوز» انعکاس دارد؟

و آن یکان
در کاری بی‌اراده
به زمزمه‌ئی خواب‌آلوده
خدای را
تسبیح می‌گویند.
(*آیدا درآینه*، مجموعهٔ اشعار، ج ۲
ص ۶۶۵)

غار غار خشک و پرخروش و خشم را در متن قوس کج و خش‌خش مضاعف قیچی سیاه، رو به خود، می‌شنوند و آن را «بی‌حوصله» و «باحیرت»، عابدانه و برده‌وار با هم تکرار می‌کنند؟

آن تکرار چه پژواک هراس‌انگیز و جنون‌آمیزی دارد که «هنوز» در تمام فضای غریب این دره‌ها طنین می‌افکند:

غارغار... غارغار... غارغار ...
هنوز آن کلاغ و هنوز همان غارغار، غارغار، غارغار...
تکرار پژواک، و تکرار و پژواک...

گوئی پایانی ندارد! یک کلاغ و دره‌های پُرابُر از غارغارها و خش‌خش‌ها....

ایـن کوه‌ها پیرینگی‌شان از چه هنگام است؟ از «هنوز» بی‌آغاز و بی‌انجام تکرار بی‌تعمق یک غارغار خشک؟ بی‌حوصله از چیستند؟ حیرت‌شان از چیست؟

فضای کافکائی پرهراس نه این است؟ درونمایهٔ این شعرچیست؟ دغدغه‌ئی نومیدانه؟

چه طُرفه حکایتی دارد آفتاب: دانه‌ها را در خوشه‌های گندمزاران زندگی می‌بخشد. اما آفتاب در این شعر چه می‌کند؟ این‌جا چه بیهوده می‌تابد آفتاب، و چه بی‌حاصل است: به کله‌های سنگی می‌تابد، خوابالودگی می‌آورد و خستگی و بی‌حوصلگی، و از حیات آفتاب نشانی نیست.

حس نمی‌کنی که میان دو بخش شعر تعادل یا توازنی نیست؟ آیا بخش دوم گونهٔ این‌جائی و اکنونی بخش اول، یا به برداشتی از بخش اول نمی‌ماند؟ آیا برای همین است که آن **هنوز** سنگین آغاز بخش اول به **گاهی** آغاز بند دوم بدل شده؟ گوئی «آن کلاغ» بخش اول حضوری متفاوت از این «یک کلاغ» بخش دوم دارد. آیا این **یک کلاغ** سایه‌ئی یا نمادی از *آن کلاغ* نیست؟

نه! در متن آن «هنوزِ» همیشه و این «گاهیِ» اکنونی، شاید لحظه‌ئی حق داشته باشی به چنین برداشتی برسی، که کلاغِ گاهی سایهٔ سیاهی از آن کلاغِ هنوز و همیشه است. در بخش دوم است که کلاغ صفات «با آن حضور قاطع بی‌تخفیف» و «با رنگ سوگوار مصرش» را می‌گیرد، یعنی هویت انسانی پیدا می‌کند ـ یابگو «ضد انسانی». و این، چنان که پیش از این گفتم، کامل شدن تصویر همان یک



کلاغ است با وضوح بیش‌تر، گوئی تصویری کمابیش محو وضوح کاملی پیدامی‌کند. و همین گونه است بخش‌های دیگر این چشم انداز هول‌انگیز: *کوه‌های* بخش اول هم در بخش دوم می‌شوند *کوه‌های پیر* که صفت پیر همراه با عبارت به اصطلاح بدل «عابدان خستهٔ خوابالود» نوعی هویت شاید انسانی ـ و شاید هم ضد انسانی ـ به آن‌ها می‌بخشد. نکتهٔ جالب این است که در بند اول آن کوه‌ها کله‌های سنگی دارند اما این‌جا دیگر نیازی به آن صفت نیست. در بند اول روی هیچ زمانی تأکید نمی‌شود، اما در بخش دوم می‌خوانیم «وقتی / صلوة ظهر» و «در نیمروز تابستانی».

ـ راستی چرا این کوه‌های پیر نماد ایستادگی و مقاومت نباشند؟

ـ با آن کله‌های سنگی و پیری و بیحوصلگی و خستگی و خوابالودگی و تکرار عبث و بی‌فرجام‌شان؟ چرا نماد تحجر و نفی تفکر و نفی تعقل نباشند؟ کلمات را در شعر نباید با کلیشه‌ها فهمید. در متن گفت وگوی شما و شعر ـ مقصودم خواندن شعر است ـ که واژه‌ها هویت می‌یابند. از این نظر در سه واژهٔ «سوگوار» و «مصر» و «بی‌تخفیف» این شعر دقیق شویم.

سوگوار از دو جزء «سوگ» یا «سوک» و «-وار» ساخته شده است. سوگ درلغت به معنای اندوه است، و پساوند «-وار» را نیز این‌جا به معنی «دارنده» و «برنده» دانسته‌اند. امروزه سوگوار به معنای «سوگدار» است، یعنی کسی که مصیبت و ماتمی بر او رسیده و اندوهگین است. و معمولاً در بارهٔ کسی به کار برده می‌شود که عزیزی را از دست داده است. آیا این «کلاغ» اندوهگین یا مصیبت‌زده است؟ در غم و ماتم عزیزی نشسته؟ نه! او ـ در آن قیچی سیاهش ـ عزا و اندوه می‌برد، گسترندهٔ مصیبت و ماتم است. حضور او تهدید و بلائی است برای حیات گندمزارها و سپیدارها.... حالا این را همراه کنید با «مصر».

«مصر» در لغت به معنی کسی یا چیزی است که در انجام دادن کاری پافشاری می‌کند، دست بردار نیست. «مصر» وقتی کاربردی منفی داشته باشد، مثلاً به کاری ناشایست اصرار ورزد و در آن ایستادگی کند (مثل کاری که از این کلاغ در واژهٔ «سوگوار» دیدیم) سمج و پررو و وقیح است. اما در معنای عمیق‌تر، او در گوهر و سرشتش، برنده و دارندهٔ آن سوگ و ماتم است، جز این نیست، و جز این نمی‌شناسد و نمی‌داند.

صفت دیگر این کلاغ «بی‌تخفیف» است. «تخفیف» درلغت به معنی سبک کردن است (کنایهٔ «خفت» را هم در خود دارد). اما این واژه یک کاربرد «کتاب‌کوچه»ئی هم دارد کـه بـه صورت مصدری «تخفیف دادن»، و نیز «باتخفیف» و «بی‌تخفیف» به کار می‌رود. مثلاً کسی کالائی را می‌فروشد و بهائی پیشنهاد می‌کند که از نظر طالب آن کالا سنگین یا به اصطلاح گران است، خریدار می‌گوید «بی‌تخفیف؟» و فروشنده می‌گوید «بی‌تخفیف!» یکی دارد چاخان می‌کند و شنوندهٔ عاقل خام نمی‌شود و به او یا پیش خود می‌گوید: «تخفیف دارد»، یا «بی‌تخفیف؟» و در این البته ریشخندی و تحقیری پنهان یا آشکار هست. گوئی او فروشندهٔ کالائی است که شنونده خریدارش نیست و به کنایه از او می‌خواهد که تخفیف بدهد، و از مقدار چاخانش بکاهد.

«بی‌تخفیف» در عبارت «حضور قاطع بی‌تخفیف» از این کاربردهای روزمره آغاز می‌کند، ولی در همین جا متوقف نمی‌ماند. حضور بی‌تخفیف (موقتاً صفت «قاطع» را کنار می‌گذاریم) چه گونه حضوری است؟ حضوری مثبت است؟ «بی‌تخفیف» شکل دیگری از همان «مصر» است، و این «قاطع» را هم باید به همین معنای بی‌تخفیف و مصر گرفت، و این سه واژه به یک کنش معین این کلاغ بسط و عمق می‌بخشد. «حضور قاطع بی‌تخفیف» او را باید در «رنگ سوگوار مصر»ش دید: او بالای زردی برشتهٔ گندمزار و بر فراز سپیدارها (با آن سه صفت) سوگ می‌آورد و می‌گسترد، و آنان را گوئی هرگز از او گریزی نیست. «قاطع و بی‌تخفیف و مصر» در فضای معنائی جدیدی که «سوگوار» به شعر می‌دهد راه به «ناگزیری» می‌برد. این قاطعیت درِ اختیار بر تو می‌بندد. آیا به حضور بی‌چون وچرای ابلیسی مرگ نمی‌ماند؟

می‌پرسیم ضرورت این واژگان کوچه‌ئی در این شعر چیست؟ شعر به قدرت القائی این واژه‌ها در کاربردهای روزمره‌شان نیاز دارد (واژه‌های دیگری هم از این دست در شعر هست).

شعر اما پیشاپیش واژه‌ها و اندیشه‌ها حرکت می‌کند: نخست حضور کلاغ حس می‌شود، یعنی در منظر ما دیده می‌شود، واین شعر است. سپس واژه‌ها و اندیشه‌های درون هر واژه در آن شعر شکل خاص خود را می‌گیرد ، یا بهتر است بگوئیم، به صورت خاص خود نمودار می‌شود. واژه‌ها



به طور ندانسته و خود به خود می‌آیند و معمولاً هم از معنای روزمره‌شان فراتر می‌روند. و بی‌شک در این موقعیت سرشت این «کلاغ»، در یک لایه، یا در یک لایهٔ خواندن، با این صفات «بازاری» همخوانی دارد. می‌خواهد شما حضور سمج او را ـ نه حضور مفهومیش را ـ درکنارتان حس کنید. کلاغی بالای گندمزارتان سایه‌ئی سیاه انداخته و زردی برشتهٔ آن را به سیاهی ـ که هم در «رنگ سوگوارش» و هم در «قیچی سیاهش» حس می‌کنی ـ تهدید می‌کند....

ـ آیا در این شعر واژه‌ئی هست که به اصطلاح بار مثبتی داشته باشد؟

ـ به طور بالقوه، گندمزار با زردی برشته‌اش، و آن سپیدارها. البته با توجه به آنچه پیش از این در بارهٔ گندمزار و سپیدارها گفتم، و در چنان فضای سهمگینی!

ـ در آخر بخش اول آمده «تکرار می‌کردند» و در آخر بخش دوم هم «تکرار کنند». مثل این که از این دور تکرار بی‌فرجام امید خلاصی نمی‌رود!

ببینیم گوهر جوی دانا در بارهٔ این پرسش که شاعر در آن گاهی از خود می‌پرسد ...چه می‌گویند. می‌نویسند:

«اما تمامی جان شعر و معنای غائی آن در همین پرسش است، پرسشی که پاسخی به دنبال ندارد و شاعر همچنان و برای همیشه پرسان در برابر پرسش خویش می‌ایستد.» [۹]

«هم‌چنان و برای همیشه»؟ مرد فرزانه چه سرنوشت محتوم و چه لزوم غم‌انگیزی برای شاعر رقم زده‌است! آیا آن «قیچی سیاه» هول‌انگیز با آن خش‌خش مضاعفی که گوئی حیات گندمزار را به نیستی تهدید می‌کند، و غارغار خشک گلوئی که چشم‌به‌راهیِ زردی برشتهٔ گندمزار را به نومیدی می‌برد، پرسشی است که شاعر را از آن رهائی نیست؟ آیا این آن «پرسشی» است «که پاسخی به دنبال ندارد...»؟

ـ اگر چنین می‌بود، این نومیدانه‌ترین پرسش بود و نفی هستی آدمی!

ـ اگر چنین باشد، چه سرنوشت غم‌انگیز و لزوم بی‌گریز هولناکی برای انسان آزاده رقم زده‌ایم! چنین مباد!

□

راستی، داشت یادم می‌رفت. گفته بودم «اگر از دغدغهٔ شاعر...بگذریم،» اما دیگر نه. کیست او که هنوز در فکر آن کلاغ است؟ کیست او که هراسان هراس عصب‌سوز آن قیچی سیاه است؟ این «من» کیست؟

او را که از یاد نبرده‌اید؟

پانویس‌ها

۱. محمد حقوقی، شعر ۱۸۸۸، *دنیای سخن* ۲۴ بهمن ۱۳۶۷.

۲. در حاشیهٔ شعر «۱۸۸۸»، *دنیای سخن* ۲۷ خرداد ـ تیر ۱۳۶۸، ص ۱۱.

۳. احمد شاملو، *مجموعهٔ اشعار*، کانون انتشاراتی و فرهنگی بامداد، آلمان ۱۹۸۹، ج ۲ ص ۱۱۵۶.

۴. داریوش آشوری، در پی گوهر شعر، *کتابنمای ایران*، ۱۳۶۶، ص ۱۷۱.

۵. همان، ص ۱۷۱ـ۱۷۲.

۶. همان، ص ۱۷۲.


فصلی از کتاب انگشت و ماه ناشر انتشارات باغ آینه

رضا فرخفال

چند اصطلاح ادبی

آنچه در زیر می‌آید تعریف چند اصطلاح ادبی است به‌عنوان مسطوره‌ای از یک فرهنگ تفسیری و یا واژگان نقد ادبی. فکر تهیهٔ چنین مجموعه‌ای زمانی پیدا شد که به اتفاق آقای هوشنگ گلشیری و خانم آذر نفیسی بر آن شدیم که به سرمایهٔ ناشری از بخش خصوصی کار مشترکی را صورت دهیم و تهیه و گردآوری یک فرهنگ جامع در زمینهٔ اصطلاحات نقد کلاسیک و جدید کاری بسیار وسوسه‌انگیز می‌نمود. مقدمات و مواد فراهم شد و کار نیز سه چهار ماهی پیش رفت تا آن که بنیهٔ مالی ضعیف ناشر ما را از ادامهٔ آن بازداشت و جمعمان خود به‌خود پراکنده گشت. حاصل آن ایام مقادیر زیادی برگه و یادداشت (سهم خود اینجانب) بود که روی دستم ماند که فکر کردم در بهترین حالت جز بخشی از مواد خام چنان فرهنگی نمی‌تواند باشد و به‌همین دلیل آنها را دور نریختم و از آن به‌بعد هرگاه که دقت و فرصتی دست داده به تکمیل و تنقیح آنها پرداخته‌ام.

اما چاپ پاره‌ای از اصطلاحات فراهم شده پیش از آن که کل کار به‌صورت مستقل و کامل درآید، پیشنهاد سردبیر این مجله بوده است و می‌توان آن را یک اقتراح ادبی تلقی کرد. بدین صورت که، در صفحات این مجله هربار چند واژهٔ بحث‌انگیز و یا غیر بحث‌انگیز مطرح می‌شود و اگر نقدی و نظری دربارهٔ آن از طرف خوانندگان رسید برعهدهٔ سردبیر است که آن را در همین صفحات چاپ کند.

در گردآوری و ارائهٔ مطالب این فرهنگ کوشیده‌ام تا آنجا که ممکن است از دایرهٔ تنگ و بی‌خاصیت تتبعات آکادمیک فاصله بگیرم و هر واژه یا اصطلاح را نه تنها با درنظر گرفتن سابقهٔ آن در ادب کلاسیک فارسی که با در نظر گرفتن کاربرد دقیق و نقش فعال آن در ادب معاصر (شعر و داستان) تشریح و تعریف کنم. از فرهنگهای خارجی منبع نیز آن اصطلاحاتی برگزیده شده است که واژگان مهم و اساسی نقد را تقریباً در همهٔ زبانها و فرهنگها تشکیل می‌دهند. در باب روش کار همین اشاره کافی است.

کنش action

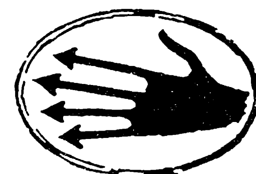
سلسلهٔ رویدادها در یک داستان؛ خط داستانی (به زبان اهل سینما) در نمایشنامه، رمان، داستان کوتاه، شعر روایی و غیره؛ سلسله رویدادهایی که طرح را در داستان شکل می‌دهند.

کنش عنصری بنیادین در داستان است و می‌تواند به دو صورت بیرونی (فیزیکی) یا درونی (روانی) باشد. کنش درونی زاییدهٔ برخورد و کشمکش اراده و خواستهای شخصیتها در داستان است. برای مثال، در هاملت اثر شکسپیر اگرچه به کنش بیرونی در حد اعلای آن برمی‌خوریم ــ در واقع هاملت از این لحاظ یکی از غنی‌ترین آثار کلاسیک است ــ اما این کنش بیرونی برآیندی است از کنشی درونی که شک و تردیدهای هم هاملت و هم کلادیوس آن را شکل می‌دهد. میان این دو ستیزی سیاسی ــ روانی جریان دارد که پیشامدهای تراژیک اثر زاییدهٔ آن است.

دربارهٔ این که کنش بیرونی (که در طرح خود را نشان می‌دهد) بیشتر اهمیت دارد یا کنش درونی (که در قالب شخصیت خود را نشان می‌دهد) جای بحث است و منتقدان تا کنون پاسخ مشخصی به این پرسش نداده‌اند.

آکادمیک، دانشگاهی academic

برای اصطلاح آکادمیک چهار معنا می‌توان برشمرد: الف) آنچه مربوط به مکتب افلاطون در فلسفه است، مربوط به آکادمی یا آکادمیا (باغی در نزدیکی آتن که افلاطون و پیروانش در آنجا درس می‌گفتند و از این رو پیروان افلاطون را آکادمیان یا فلاسفهٔ آکادمیایی می‌خوانند و نیز از همین روست که امروزه نهاد آموزشی در سطح عالی را آکادمی می‌نامند)؛ ب) شخص فاضل یا اثری فاضلانه؛ ج) نوشته‌ای که در آن قواعد انشا بیش از خلاقیت اهمیت داده شده باشد؛ د) اثر معمولی و کم اهمیت. اصطلاح آکادمیک را به مفهوم (ب) و (د) برای تخفیف و تحقیر به‌کار می‌برند.



تلمیح allusion

تلمیح در لغت به‌معنای به گوشهٔ چشم نظر کردن و اشاره کردن است و در اصطلاح ارجاع یا اشاره‌ای است به واقعه‌ای یا چهره‌ای تاریخی، ادبی، اساطیری و مذهبی در ضمن کلام. به‌تعریف دیگر تلمیح اشاره‌ای است که در شعر یا نثر به دانسته‌های تاریخی، اساطیری، فرهنگی و ادبی خواننده می‌شود. در شعر فارسی از دیرباز این صنعت فراوان بکار رفته است:

به منجنیق عذاب اندرم چو ابراهیم
به آتش حسراتم فکند خواهندی

شهید بلخی

که تلمیحی دارد به در آتش افکندن ابراهیم خلیل‌الله. نیز این شعر خاقانی:

از اسب پیاده شو، بر نطع زمین رخ نه
زیر پی پیلش بین، شهامت شده نعمان

که سوای اشارات به بازی شطرنج و اصطلاحات آن، همچنین تلمیحی دارد به واقعهٔ تاریخی سرنگون شدن نعمان سوم پادشاه حیره به دست خسروپرویز پادشاه ساسانی. در غزلهای حافظ زیباترین و گویاترین تلمیحات را می‌توان یافت:

شاه ترکان سخن مدعیان می‌شنود
شرمی از مظلمهٔ خون سیاووشش باد

که تلمیحی دارد به داستان سیاوش در شاهنامه، یا:

ما قصهٔ سکندر و دارا نخوانده‌ایم
از ما به جز حکایت مهر و وفا مپرس

بیت بالا را سوای تلمیحی که به اسکندر و دارا (دو شخصیت اساطیری) در مصرع اول دارد، دارای تلمیح دیگری نیز دانسته‌اند؛ در مصرع دوم به قصهٔ «مهر و وفا» که موضوع منظومه‌های عاشقانه‌ای پیش از زمان حافظ بوده است.

صنعت تلمیح را اگرچه در تعریف آن گفته‌اند که اشاره‌ای است در طی کلام به آیه، حدیث یا شعر و مثل مشهور یا قصه‌ای معهود، اما نباید با اقتباس (به مفهوم کلاسیک آن در ادب فارسی) یکی دانست. در اقتباس تمامی یک آیه، شعر، حدیث یا قصه در کلام آورده می‌شود یا اگر بخشی از آن می‌آید به گونه‌ای است که تمامی شعر با آیه یا حدیث اقتباس شده به ذهن خواننده متبادر می‌گردد. اما تلمیح فقط اشاره‌ای است لطیف به دانسته‌های خواننده و از رهگذر تداعی آن دانسته‌ها و لذت حاصل از این تداعی است که معنای سخن دریافت می‌گردد. برای مثال در این بیت خاقانی:

پرویز کنون گم شد، زآن گمشده کمتر گوی
زرین تره کو بر خوان، رو «کم ترکوا» برخوان

اشاره به خسروپرویز و تره‌های طلایی که بر سفره می‌نهاد، تلمیح است و «کم ترکوا» اقتباس و بخشی از آیه‌ای از قرآن: «کم ترکوا من جنات و عیون...» به معنای چند فروگذاشتند از رزان و چشمه‌ها... (الرخان، ۲۵). در ادب کلاسیک فارسی تلمیح را تملیح نیز گفته‌اند.

تلمیحات پیچیده از ویژگیهای شعر معاصر است. منظور «سرزمین هرز» اثر تی.اس. الیوت آکنده از تلمیحات پیچیدهٔ دینی، اساطیری، فرهنگی و ادبی است. در ادبیات معاصر فارسی نیز به تلمیحات گوناگون برمی‌خوریم:

و هر شام
چه بسا که «شام آخر» است
و هر نگاه
ای بسا که نگاه یهودایی

شاملو

که اشاره دارد بر شام آخر عیسا با حواریونش و خیانت یهودا. یا:

جوبار شیر رفتهٔ فرهاد
از فرق بیستون
در پای قصر خفتهٔ شیرین
بغداد شرمسار
از دار آسمانیِ منصور عشق
در سفر جلجتای من

محمد حقوقی

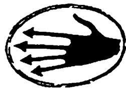
که تلمیحی دارد بر داستان شیرین و فرهاد و نیز بر دار کردن منصور حلاج.

افلاطون و پیروانش در آنجا درس می‌گفتند و از این رو پیروان افلاطون را آکادمیان یا فلاسفهٔ آکادمیایی می‌خوانند و نیز از همین روست که امروزه نهاد آموزشی در سطح عالی را آکادمی می‌نامند)؛ ب) شخص فاضل یا اثری فاضلانه؛ ج) نوشته‌ای که در آن قواعد انشا بیش از خلاقیت اهمیت داده شده باشد؛ د) اثر معمولی و کم اهمیت. اصطلاح آکادمیک را به مفهوم (ب) و (د) برای تخفیف و تحقیر به کار می‌برند.

بازسازی، بازنگاری، اقتباس adaptation

انتقال یک اثر از یک زمینهٔ ادبی یا هنری به زمینه‌ای دیگر. برای مثال، رمان یا نمایشنامه‌ای می‌تواند به صورت یک فیلم سینمایی یا یک سریال تلویزیونی بازسازی گردد. بازسازی مستلزم آن است که شخصیتها، کنش و تا آنجا که ممکن است زبان و لحن و حال و هوای اثر اصلی در روایت بازسازی شده حفظ شود. بازسازی با بازآفرینی تفاوت دارد از این لحاظ که در بازآفرینی یک اثر اساس آفرینش اثر دیگری می‌شود که موجودیت مستقل و خاص خود را دارد.

برای این مفهوم در ادبیات معاصر فارسی از واژهٔ اقتباس نیز استفاده شده است. اقتباس در اصل لغت به معنی برگرفتن روشنایی و آتش است و در ادب کلاسیک فارسی اصطلاحی است به معنای آوردن آیه، حدیث، شعر یا مثلی معروف در نظم و نثر. گاهی ممکن است بخشی از آیه یا یک حدیث و یا یک شعر نقل شود و مراد تمامی آن باشد. در مثالهای زیر دو



شاعر یک مثل معروف را در شعر خود اقتباس کرده‌اند:

ز ناپاک‌زاده مدارید امید
که زنگی نگردد به شستن سپید

فردوسی

ملامت کن مرا چندان که خواهی
که نتوان شست از زنگی سیاهی

سعدی

اقتباس در کاربست امروزین آن اغلب یادآور آثار نازل ترجمه و گونه‌ای تحریف و تلخیص است و نمی‌توان آن را دقیقاً معادل بازسازی به کار گرفت. با این حال، اقتباس در بهترین حالت خود می‌تواند نوعی بازآفرینی باشد و این واژه را می‌توان به‌همین معنا به کار گرفت.

مغالطهٔ عاطفی affective fallacy

اصطلاح مغالطهٔ عاطفی را دبلیو. ک. ویمسات و ام. سی. بیردسلی در ادبیات معاصر باب کردند و معنای آن خلط شعر است با نتایجی که از آن به‌دست می‌آید؛ به‌خصوص نتیجه و تأثیر عاطفی شعر. به‌تعبیر آنان در کتاب تمثال کلامی (۱۹۵۴) هرگونه ارزیابی شعر بر این مبنا و به‌طور کلی موضوعات پیرامونی همانا نادیده‌انگاشتن خود شعر به مثابه موضوع اصلی داوری و ارزیابی ادبی است. مغالطهٔ عاطفی را در مورد آثار منثور نیز می‌توان به‌کار برد.

شعر انتزاعی، شعر مجرد abstract poetry

گونه‌ای شعر که در آن واژه‌ها نه به‌اعتبار معانی قاموسی و متداولشان، بلکه به‌لحاظ تأثیر وزن، اشتراکات صوتی و لحن و آهنگشان به کار برده شده است. شعر انتزاعی از این لحاظ با نقاشی انتزاعی قابل مقایسه است که در آن اثر نه از راه بازنمایی اشیاء، بلکه از ترتیب و آرایش رنگها و اشکال معنا پیدا می‌کند.

در ادبیات معاصر فارسی پاره‌ای شعرهای رؤیایی، بهرام اردبیلی و بیژن الهی را می‌توان شعر انتزاعی خواند، برای مثال این شعر از بیژن الهی را:

پشت بوریای حجامت، نفس از پر طبل‌ترین لحظه پس از رگباری در میان صبح و گل شیپوری/ که ناقوس عشق بود/ خاکستری مشعوف، به دری که سایه‌های طلایی را بر پله‌های تیمارستان/ چون شیهه‌ای لرزاند/ از بال هاروت به شعفی تبعید شد/ که خستگی را طعمهٔ ما می‌کرد. 

ویکتور وایسکف

هنر و علم

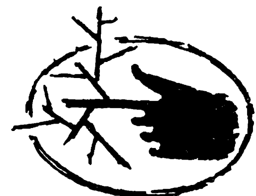
(۲)



سنت کل‌گرا که بر کلیت تجربهٔ آدمی تأکید دارد با تولد علم طبیعی دگرگونی مهمی یافت. دورهٔ جدیدی آغاز شد. مردم به‌جای تلاش کردن برای دستیابی به‌حقیقت کامل، به‌پرسش‌های محدود دربارهٔ جهان طبیعت بسنده کردند. دیگر کسی نمی‌پرسید، ماده چیست؟ زندگی چیست؟ و ماهیت جهان چیست؟ پرسش‌ها به‌صورت: «آب چگونه در لوله روان می‌شود؟» و «سنگ چگونه به‌سوی زمین سقوط می‌کند؟» و «چه عاملی خون را در رگها به‌جریان می‌اندازد؟» درآمد. پرسشهای کلی به‌نفع پژوهش دربارهٔ پدیده‌های جداگانه، که دستیابی بر نتایج مستقیم و روشن را آسانتر می‌کرد، به‌کنار نهاده شدند.

بعد معجزهٔ بزرگ روی داد: از بررسی نظامدار تعداد بسیاری از پدیده‌های منفصل که روابط آنها در نگاه نخست آشکار نبود، بینشی ژرف از ساختار بنیاد طبیعت به‌دست آمد. چشم پوشی از کوشش برای به‌چنگ آوردن «حقیقت مطلق» و پیگیری انواع تجربه، ثمر داد. هرچه پاسخ به‌پرسش‌های محدود، عامتر و عامتر شد، خودداری و پرهیز پاداش بیشتری یافت. مطالعهٔ اجسام متحرک به‌پیدایش مکانیک جرمهای آسمانی و درک جهانی بودن قانون «گرانش» انجامید. پژوهش دربارهٔ اصطکاک و گازها به‌تدوین قانونهای عمومی «دماپویایی» انجامید. بررسی پیچش‌های ماهیچه‌های قورباغه و پیلهای ولتایی سبب کشف قانون الکتریسیته شد که پایهٔ ساختار ماده به‌شمار آمد. برای همان پرسش‌های کل‌گرا که از آنها در آغاز چشم‌پوشی شده بود، پاسخ‌های معقولی به‌دست آمد. رویکردی که کل‌گرا نبود دستاوردهایی کل‌گرایانه به ارمغان آورد.

ویژگی کل‌گرایانهٔ بصیرت‌های علمی با ویژگی‌های اسطوره و دین و هنر تفاوت بسیار دارد. نخست آن که مستقیم دربرگیرندهٔ آنچه که به‌طور عادی روح، احساس ارعاب و پریشانی، جاه‌طلبی، و اعتقاد راسخ به‌درست و نادرست خوانده می‌شود، نیست و تنها پدیده‌های فیزیولوژیکی و روانشناختی ملازم با این واقعیت‌ها را دربرمی‌گیرد. منظور از ویژگی کل‌گرایانه، وحدت پدیده‌های طبیعیِ بیرون از «روح» آدمی است. تفاوت دیگر که به‌اندازهٔ تفاوت نخست اهمیت دارد آن است که بینشهای علمی همواره آزمودنی و پذیرای بهبود و دگرگونی‌اند. هرگام تازه که به‌سوی بینشهای گسترده‌تری برداشته شود حقیقت بزرگتری را که در پدیده‌های بی‌شمار نهفته بر ما آشکار می‌سازد و بر ارزش گامهای پیشین می‌افزاید. آفریده‌های علمی برخلاف آثار هنری، قائم به‌نفس نیستند و نمی‌توان آنها را به‌صورت هستیهای جداگانه درنظر گرفت. این آفریده‌ها اجزای ساختمان واحدی هستند که به‌صورت





- در هنر هم چیزی مانند بنای جمعی دستاوردها وجود دارد.
- موتسارت بدون هایدن و پیدایش موسیقی باروک نمی‌توانست آهنگهایش را بنویسد. شوبرت و برامس بدون بتهوون، شوبرت و برامس نمی‌شدند.
- هنر میکل‌آنژ بر شالودهٔ هنر یونانی و دوران آغازین نوزایی استوار بود.

جمعی به‌دست دانشمندان برپا شده است و اهمیت و قدرت آن برپایهٔ کلیت سهمها استوار است. در زبان آلمانی این نکته را

Das Weltbild der Naturwissenschaften

می‌خوانند که نمی‌توان آنرا ترجمه کرد. نیوتن می‌گفت: «من بر شانهٔ غولها ایستاده‌ام»، کار او هم مانند کار اینشتین و دیگر دانشمندان بزرگ، تنها چند سنگ بر سنگهای این ساختمان واحد افزود، البته این چند سنگ، بسیار بزرگ بود و در جاهایی اساسی کار گذاشته شد.

باید بگوییم که در هنر هم چیزی مانند بنای جمعی دستاوردها وجود آورد. سنتی هست که از یک دوره به‌دورهٔ بعد می‌رسد. موتسارت بدون هایدن و پیدایش موسیقی باروک از عهد باخ و هندل نمی‌توانست همین آهنگ‌ها را که از او مانده است بنویسد و شوبرت و برامس بدون بتهوون، شوبرت و برامس نمی‌شدند. هنر میکل‌آنژ بر شالودهٔ هنر یونانی و دوران آغازین نوزائی استوار بود. اگر چارچوب فرهنگی دوران پیدایش اثر هنری را درنظر بگیریم، آنرا بهتر می‌شناسیم. هنر از خاک فرهنگی می‌روید که با آفریده‌های پیشین بارور شده باشد. از این لحاظ هنرمند هم «بر شانهٔ غولها ایستاده است».

هنر در برابر علم

فرهنگ علمی از بسیاری جهات با فرهنگ هنری متفاوت است. چند نمونهٔ مهم از این تفاوتها را بررسی می‌کنیم: حالتی وجود دارد که می‌توان آنرا پیشرفت علمی نامید. شکی نیست که ما امروز بیشتر از روز پیش می‌دانیم. نظریهٔ گرانش اینشتین از نظریهٔ گرانش نیوتنی به«حقیقت» نزدیکتر است. اگر نیوتن امروز زنده بود خیلی راحت و شاید با شور و اشتیاق می‌پذیرفت که نظریهٔ اینشتین نسبت به‌نظریهٔ خود او گامی به‌پیش است (این ادعا را به‌دشواری می‌توان اثبات کرد اما همهٔ دانشمندان آنرا قبول دارند). اما در هنر نمی‌توان چنین پیشرفتی را پیدا کرد. هیچ دلیلی مبنی بر بهتر بودن مجسمه‌سازی گوتیک از مجسمه‌سازی رومی یا پیشرفته‌تر بودن هنر رافائل از هنر آغاز سده‌های میانی، یا برتری مالر بر موتسارت در دست نداریم. اما به‌درستی می‌توان گفت که هنر با گذشت زمان به‌سوی پیچیدگی می‌رود و ابزارهای بیان و ارائه متنوع‌تر و بغرنج‌تر و تو در توتر می‌شود. در علم هم گرایش مشابهی می بینیم که به‌افزایش میزان بینش و شناخت از طبیعت بستگی دارد.

پیچیدگی افزایش یافتهٔ هنر می‌تواند به‌پیدایش دامنهٔ گسترده‌تری از موضوع‌ها و تنوع بیشتری از شکلهای خلاق بینجامد، اما دشوار بتواند به‌نیروی ارائهٔ هنری قوی‌تری منجر شود.

تفاوت شاخص دیگر میان هنر و علم با تمایز میان محتوا و فرم ارائه سر و کار دارد. جدا ساختن این دو عنصر در هنر بسیار دشوارتر از جداساختن آندو در علم است. شیوهٔ ارائهٔ محتوا در هنر نقشی اساسی دارد و در واقع همین نکته است که هنر را از توصیف محض و عکاسی متمایز می‌کند. هر تغییر در شیوهٔ ارائه، به‌دگرگون شدن محتوای اثر هنری می‌انجامد. نمی‌توان اثر هنری را بدون فروکاستن از میزان تأثیر آن بازگویی کرد یا توضیح داد. یادم می‌آید که یکبار معلم ادبیات ما از شاگردان خواست که یکی از شعرهای گوته را «به‌زبان خودمانی» تکرار کنیم. چه خواست مضحکی! در ترجمه هم با همین اشکال روبه‌رو می‌شویم. پیداست که ترجمه برای دستیابی ما به‌منابع ادبی که بدون ترجمه دست نیافتنی می‌مانند ضروری است. اما شعر یا رمان ترجمه شده نمی‌تواند همان تأثیری را داشته باشد که این آثار به‌زبان اصلی بر مخاطبانی که در آن زبان غوطه خورده‌اند، دارد. تفسیر و تحلیل در ژرف‌تر کردن تأثیر اثر اصلی مؤثر است، اما نمی‌تواند جانشین خود اثر شود. ضعف تفسیر محتوای اثر هنری به‌ویژه در موسیقی آشکار می‌شود.

وضعیت در علم تفاوت بسیار دارد. آفریدهٔ اصلی دانشمند یعنی نخستین انتشارهای اندیشهٔ او را گروهی از دانشمندان چند سالی می‌خوانند و می‌پذیرند. این انتشارات بعد برای مورخان علم وانهاده می‌شود. جزء مهم هر آفریده، محتوای آن است که در بیشتر موارد در ارائه‌های بعدی که معمول کار مؤلفان دیگر است از تأثیر بیشتری برخوردار می‌شود. چه بسا که آفرینندهٔ اصلی نگرهٔ تازه از اهمیت آن نگره و ارتباط آن با حوزه‌های دیگر آگاهی کامل نداشته باشد این آگاهی به‌زمان نیاز دارد. به‌عنوان مثال امروزه، هر دانشمندی بخواهد با کار اینشتین آشنا شود و ارج آنرا بشناسد باید به‌جای مطالعهٔ اصل مقاله‌های اینشتین کتابهایی چون «گرانش و کیهان شناسی» نوشتهٔ استیون واینبرگ[1] را بخواند. در هنر، وضعیت به‌کلی متفاوت است چون همواره اصل اثر به‌صورت مؤثرترین نمایندهٔ محتوای خود می‌نماید. برتراند راسل می‌گوید: «در هنر بدون نبوغ نمی‌توان کاری شایسته انجام داد، اما در علم حتا قابلیتهای متوسط هم می‌توانند در تحقق دستاوردهای برجسته، سهیم باشند».

شاید اگر موسیقی و هنرهای نمایشی را درنظر بگیریم بتوانیم در عالم هنر، قرینه‌ای مانند وضعیت علم بیابیم، چون در این دو هنر، نحوهٔ اجرا به‌منزلهٔ تفسیری است که می‌تواند معنا و اهمیت اصلی اثر را دگرگون سازد و بهتر یا بدتر کند.

عامل دیگر عبارت است از تأثیر عاطفی آفرینش‌های علمی و هنری. اثر هنری نمایندهٔ یک هستی شخصی است که به‌صورت تجربهٔ شخصی به‌افراد دیگر منتقل یا از طرف آن افراد تجربه می‌شود. اما نگره‌های علمی در مورد کارکردهای طبیعت، کلیتی به‌حساب می‌آید که از انبوه تجربه‌های ویژهٔ مستقیم یا نیابتی و اندیشه‌های خلاق تعداد بسیاری از افراد منتزع می‌شود. دیگر افراد، این نگره را به‌منزلهٔ یک هستی ذهنی عمومی و غیرشخصی دریافت می‌کنند. اثر هنری در وجود کسانی که دریافت کنندهٔ آن هستند احساس‌هایی شخصی چون شادی و اندوه و والایش معنوی و افسردگی تراژیک برمی‌انگیزد که جزء اساسی پیام اثر به‌حساب می‌آید.

بارها گفته‌اند که نقش شهود، عامل مشترک علم و هنر است. در علم کمتر پیشرفتی بدون ادراک شهودی اندیشه‌ها یا روابط پنهان صورت می‌گیرد.

البته در هنر، شهود نیروی اساسی به‌پیش برندهٔ خلاقیت است. اما ویژگی‌های شهود علمی و هنری همواره با هم یکی نیست. درست است که نخستین جرقهٔ هر اندیشه یا نخستین منظره از یک وحدت بزرگ با آذرخش توضیح ناپذیری از بصیرت به‌ذهن دانشمند می‌رسد که به‌الهام هنری شباهت دارد؛ اما در بیشتر موارد، شهود علمی از نوعی اشراف ناخودآگاهانه یا نیم آگاهانه بر دانش موجود یا ارتباط میان مفاهیمی که آگاهانه دریافت نشده‌اند، سرچشمه می‌گیرد. هر بصیرت علمی شهودی باید پیش از تبدیل شدن به‌جزیی از ساختمان علمی، از لحاظ عقلی معتبر شناخته شود. برعکس، شهود هنری، ابزار اصلی آفرینش است و نیازی به‌اثبات اعتبار ندارد. شهود هنری، فرمانروای عالی است و برترین مصداق داوری دربارهٔ قالب و سبک و اسلوب و فراز از آنها به‌حساب می‌آید.



ادامه دارد ...

ترجمه‌ی علی معصومی



ابراهیم زال زاده

رفتار بزرگان موسیقی با موسیقی



در دو روز پی در پی، در میان برنامه‌های کسل کننده و آرشیوی و اغلب ترجمهٔ رادیوئی دو مطلب کمابیش یکسان شنیدم. خبری که به طنز بیشتر شبیه بود.

خلاصهٔ خبر از این قرار بود که اخیراً دانشمندان زیست شناس پس از تحقیقات و تجربیات گسترده به این نتیجهٔ قطعی رسیده‌اند که موسیقی در رشد و شکوفائی گیاهان بسیار موثر است. و اثر موسیقی کلاسیک بر رشُد و شکوفائی گیاهان بسیار مطلوبتر از موسیقی جاز و پاپ است. این دانشمندان پس از آن که انواع گیاهان را تحت فرکانس‌های مختلف صوتی قرار دادند، این نتایج را به دست آوردند که موسیقی با فرکانس‌های کم بر گیاهانی با برگ‌های پهن و موسیقی با فرکانس‌های بالا بر گیاهانی با برگ‌های باریک اثر بیشتری دارد.

قبلاً هم در مورد اثرات مثبت موسیقی مناسب در کودک موجود در رحم مادر شنیده بودم و در این شرایط نگاهی اجمالی به موسیقی در ایران و کارگزاران رسمی و غیر رسمی آن که در طول این سال‌ها که به فراخور توش و توان، خویش با تبری بر دست ضربه‌های هولناکی بر پیکر بی رمق آن وارد کردند، شاید عبرت آموز باشد. اعمال و رفتاری که حاصل آن این شد که امروز می‌بینم و این خود در برابر آنچه در راه است بسیار ناچیز خواهد بود و چه سهمناک خواهد بود آینده، اگر چشم‌ها باز نشود و به فکر گوش‌ها نباشد.

نگاهی اجمالی به موسیقی و فراز بالنده و فرود غم زده‌اش در طول این سال‌ها. شاید فرصتی برای تجدید نظر در برنامه ریزی‌های آینده باشد. با این توجه که می‌دانیم بخش عظیمی از جمعیت کشور هم اکنون در پوشش دهها رادیو و تلویزیون از کشورهای همجوار قرار دارند. و ساکنان این شهرها و روستاها هر زمان که اراده کنند به هر نوع موسیقی و فیلم و سریال دسترسی خواهند داشت. بی آنکه بشود با تهدید و تنبیه و یا حتی نصیحت و وعده و وعید آنرا خاموش کرد. و می‌دانیم که به زودی ماهواره‌ها بقیهٔ جمعیت جاری کشور را تحت پوشش قرار خواهند داد. در این صورت چه ابزاری برای مقابلهٔ فرهنگی در اختیار داریم؟ آیا همچنان می‌شود با این دست مایه‌های حقیر، این ملودی‌های تکراری و کسل‌کننده و مرثیه‌وار، نسل جوان این کشور را که دیگرنمی‌توان وارث «فرهنگ مبتذل ستم شاهی» خواند، قانع کرد. نسلی که امروز حدود نود در صد از نوار کاست خام را با دست آوردهای هنرمندان ایرانی و خارجی مقیم مغرب زمین مصرف می‌کند. و در شناخت و تقلید از آنان چنان پیشرفته است که گوی سبقت را در جمیع جهات از آن‌ها ربوده است. بی‌آنکه بشود ایرادی به آنان گرفت. ظاهراً این نمودی است از آنچه تهاجم فرهنگی نامیده می‌شود.

چراکسی به فکر نیست؟ چرا جز حرف و حدیث در کار نیست؟ چرا این تصوّر بر ذهن و اندیشهٔ مسئولان هنری این مملکت حاکم است که هر آنچه آنان می‌اندیشند حقیقت مطلق است و لاغیر؟ و چرا از این همه اشتباه که منجر به ویران کردن باورهای هنری مردم به موسیقی ملی شده درسی نمی‌گیرند؟

مقوله هنر موسیقی ابعاد گسترده‌ای دارد که پرداختن به آن در بضاعت حقیر این قلم نیست. اما







بررسی آن از بُعد اجتماعی و علل فراز و فرود آن در این دوره سیزده ساله و بحث پیرامون چند و چون کالائی به نام «نوار مادر» که تولیدی بساز و بفروش‌های هنری است و در مناقصه‌های خصوصی و عمومی بی توجه به پشتوانه یا ذهن هنری سرمایه‌گذار به بالاترین قیمت به فروش می‌رسد تا با بهره‌گیری از شیوه‌های بی ترحم عرصه رقابت تجاری میان ناچیز بازماندگان خوش باور موسیقی ملی توزیع شود. امکان بحث بسیار وجود دارد.

از سال ۵۸ شروع می‌کنم. از آن سال تاکنون چه بر سر موسیقی و تمام دست اندرکارانش که نیامد، کسانی که در شرایط تازه فرصت و جایی برای ماندن نیافتند بار سفر بستند و راهی دیار فرنگ شدند. و در اروپا و امریکا با دایرکردن کله‌پزی و نانوائی سنگکی و عرضهٔ لواشک آلو، با دایر کردن انواع و اقسام رادیو و تلویزیون‌های مدارباز و بسته کانون‌های گرم ایرانی تدارک دیدند و تا دلتان بخواهد خواننده و آهنگساز تولید و توزیع کردند.

همزمان با این حرکت‌ها در آنروزها موسیقی به کلی ممنوع شد و مامور قلع و قمع موسیقی و دست اندرکارانش کسی بود که پیش از آن خود کارگزار تولید موسیقی به آن سبک و سیاق‌ها بود، با بهره گیری از امکانات دایره منکرات هر آنچه خواست انجام داد.

برای رهائی از دشواری‌های بسیار آن شرایط به اتفاق تنی چند از تولیدکنندگان نوار کاست که باور داشتیم این مقوله امری است فرهنگی است و نه منکراتی، راهی وزارت ارشاد شدیم تا با تأسیس مرکزی برای حمایت قانونی از این حرفه، از تعرضات غیرقانونی و نظریات شخصی افراد مسئول و غیرمسئول مصون باشیم و سرانجام مرکز سرود و آهنگ‌های انقلابی به شکلی **دیگر** زیر نظر معاون هنری وزارت ارشاد پا گرفت و البته بعدها به این نتیجه رسیدیم که ای کاش پایمان می‌شکست و به دنبال تأسیس چنین مرکزی نمی‌رفتیم.

بخش دولتی را گلایه‌ای نباید باشد. چراکه مدیران می‌دانند چند صباحی نوبت آنان است و در قیاس اجتماعی به شکلی می‌تواند توجیه پذیر باشد. اما در مورد کارگزاران اصلی موسیقی، آنان که اغلب با عشق به این راه کشانده شده‌اند. چه باید گفت آنانی که جملگی مدعی پویائی در راه فرهنگ و هنر متعهد این کشور بوده‌اند، این به اصطلاح عاشقان هنر چرا چنان تیشه که نه، با بمب‌های دست ساز به جان بی رمق موسیقی این مملکت افتادند.

برای آنکه بُعد فاجعه را تا مغز استخوان درک کنیم. با زبان آمار می‌گویم که خدشه ناپذیرتر است. در سال ۵۸ و ۵۹ تقریباً ۹۸ در صد نوارهای وارده با تولیدات داخلی تکثیر و توزیع می‌شد. از سال ۶۰ با شدت گرفتن مُمیزی این در صد قوس نزولی گرفت در این سال‌ها با تخصیص نوار دولتی به کارهای تولیدی فصلی تازه باب شد. به این شکل که برای دریافت نوارخام سهمیه‌ای، ناشران بسیاری چون قارچ روئیدند از واپس مانده خون این حرفه فربه شدند و خط بُطلان برانگیزهٔ کار فرهنگی کشیدند. این روند تا سال‌ها ادامه داشت. سال ۶۸ هنوز اوج پر فروشی بود. ۵۱ درصد سهم پرفروشی در برابر ۴۹ درصد سهم خام فروشی!

در سال ۶۹ تعداد عمده‌فروشان نوارهای پرشده یکی پس از دیگری تعطیل شد به طوریکه در اوایل سالِ ۱۳۷۰ کل پرفروش به حدود ۲۲ درصد رسید و سهم نوار خام به ۷۸ درصد و اخیراً طی یک نظرخواهی از نمایندگان فروش در تهران و شهرستان‌ها این نتایج دهشتناک به دست آمده که ۱۱ درصد به زحمت و کلی منّت و احتیاط متقاضی نوار پرشده بوده و ۸۹ درصد تقاضای نوار خام داشته‌اند. لازم به تذکر نیست که اکثر غریب اتفاق نوارهای خام برای تکثیر و توزیع نوارهای وارداتی از خارج مصرف می‌شود.

در این سال‌ها توزیع کنندگان فربه شده از فروش سرسام‌آور نوار خام رغبتی به پخش نوارهای تولید شده در ایران ندارند. و در همین سال گذشته دو سه عمده فروش نوار پرشده به خام فروشی تغییر شغل داده‌اند. واردکنندگان نوار خام که عمدتاً از دلال‌های سابق بوده‌اند، امروز به برکت درآمدهای بادآوردهٔ از راه تجارت این ابزار فرهنگی، تجّار متمول وکلان سرمایه‌ای شده‌اند که حتی حاضر به مذاکره با تهیه‌کنندگان آثار صوتی درباره فروش مستقیم به آنان نیستند. آنان از طریق واسطه‌های خود به دنبال دلال‌های پولدار پشت شهرداری و لاله‌زار هستند تا کاست گران شده به وسیله آنان پس از گذشت چندین دست به تولیدکنندگان آثار صوتی برسد، اغلب این نوارهای خام در خدمت کسانی قرار می‌گیرد که از لوس‌آنجلس وارد می‌شود و با گشتی کوتاه در خیابان ولیعصر، میدان محسنی، پشت شهرداری، لاله‌زار، و همهٔ خیابان‌های شلوغ تهران و شهرهای بزرگ و کوچک ایران سمفونی کورال «نوار تازهٔ فلان و بَهمان» را می‌شنوید که در همه جا در ترنم است.

آنچه در این سال‌ها دردناکتر از همهٔ این حرف هاست، رفتار بزرگان موسیقی با موسیقی است. در میان این شمار قلیل استادان آواز و آهنگسازی و رهروان آنان درکشور پهناوری چون ایران با بیش از ۵۰ میلیون، که شمارشان از انگشتان دو دست نمی‌گذرد، هیچ اتفاق و اتحادی نیست که آشکار و پنهان عناد و جنگی فرساینده در جریان است. از روزی که آن استاد آواز با توسل به پارتی و بهره گیری از قُل و زنجیر عاملان فروش نوار پرشده را بازداشت کرد و تا مبالغی از آنان نگرفت رضایت نداد، در واقع به نوعی از اخاذی دست زد، به ویرانی هنر خود اقدام کرد. و نیز از زمانی که آن آهنگساز بی اعتقاد به آواز به خاطر کسب تیراژ به جای خدمتی فرهنگی در تربیت یکی از این همه رهروان آواز خیلی سرافراز زیر سایه صوتی مُزور و فریبکار خزید، تیشه به ریشه خود زد. آنچنان که آن بزرگ دیگر با جلای وطن، در امریکا با خودکرد. و این همه خدمت نه خیانت به موسیقی واختلاف و ادعا،



برف بهاری
یوکیو میشیما
غلامحسین سالمی-سیما صیقلی
نشر قطره- چاپ اول ۱۳۷۱
۶۸۴ صفحه- ۵۸۰۰ ریال

برف بهاری نخستین بخش از اثر مشهور چهارگانه میشیما به‌نام دریای حاصلخیزی است. میشیما پس از بپایان بردن این اثر دست به خودکشی آیین خویش می‌زند.

«برف بهاری نه‌تنها یکی از برجسته‌ترین رمانهایی است که در ادبیات غنی ژاپن دیده می‌شود بلکه یکی از شاهکارهای درخشان رمان‌نویسی روزگار ما شناخته شده است و منتقدین آن را با رومئو و ژولیت مقایسه کرده‌اند.»

داستان در توکیو ۱۹۱۲ و «در محافل وابسته به دربار سلطنتی و اشرافیت کهن رخ می‌دهد» و بیان عشق کیواکی، پسر خانوادهٔ اشرافی و رو به‌زوال ماتسوگائه به ساتوکو دختر خانواده آیاکورا است. او با همان شدت که ساتوکو را عاشق است از وی نیز دوری می‌جوید، و میان این دو نیرو قرار گرفته است.

گفتنی است که کتاب حاضر بهترین متن فارسی در شناخت میشیما را به‌عنوان مقدمه داراست و این از ویژگی‌های خوب آن است.

در شماره‌های آتی زندگی و آثار یوکیو میشیما نقد و بررسی می‌شود.



بالاتر از عشق
پری منصوری
شباهنگ- چاپ اول ۱۳۶۹
۱۲۰ صفحه- ۷۰۰ ریال

بالاتر از عشق داستان بلندی است در ۱۳ بخش که با نثری ساده و راحت نوشته شده‌است.

میس بتی در جواب دکتر خنده‌ای کرد و گفت: دکتر رایت، باور کن که هنوز هم آمادگی رفتن به قصر را ندارم. چه می‌شود کرد؟ رویم زیاد است! اما دلم به‌حال شماها می‌سوزد که هرچند وقت یکبار باید وجود مرا در اینجا تحمل کنید و کلی به تعمیرات داخلی بپردازید و آنوقت روانه‌ام کنید تا باز بعد از مدتی به سراغتان بیایم و روز از نو، روزی از نو، اما راستی، دکتر، زیاد هم سخت نگیرید، کلیهٔ هر کسی ممکن است چرک بکند و بی‌مصرف بشود. این ربطی به...»

سرانجام سبب شد تا آواز خوانانِ مدعی خودکفا بشوند. و آهنگسازی را تجربه کنند، و چون در این عرصه بیِ در و پیکر مُباشر و ناظر و مُنقدی نیست، همهٔ آنان آهنگساز هم شده‌اند و در این گسترهٔ بی مرز بی شرمی یکی از این جماعت در نهایت فروتنیِ گفته است. «ما خودمان یک پا بتهوون شده‌ایم، هم آهنگ می‌سازیم، هم می‌نوازیم و هم می‌خوانیم» در عرصه‌ای چنین خالی با هنرمندانی بی تعهد به هنر و خدمتگذار و متعهد راستینِ دلار و مارک و پوند و انواع و اقسام ارز، حتی در شرایط نامساعد ناسزاگوها و اتهام‌ها و گاه زیر بارانِ گوجه‌فرنگی گندیده؛ واین سازمان‌های اداری همیشه در حال تغییر و همیشه در حال اتخاذ تدابیری خود ساخته و اغلب نادرست و کارگزاران فرهنگیِ اغلب بساز و بفروش، کار به اینجا رسیده که همه چیز با وزش نسیمی ویران خواهد شد. چراکسی را جرأت و شهامت پذیرش حقایق نیست؟ امروز بیش از هشتاد درصد نوار خام وارداتی با نوارهای پرشده از خارج تکثیر می‌شود. هزینه تولید نوار مادر آنچنان افزایش یافته که تهیه‌کنندگان فرهنگی قادر به سرمایه گذاری در این راه نیستند: چرا که کارگزاران آواز و موسیقی در هیأت بساز و بفروش و با حُقنه کردن کارهای تکراری به خلق‌الله باور آنان را به مسخره گرفته‌اند و چنان شد که تیراژ ۴۰۰ هزار عددی استادان! امروز به زحمت از مرز ۳۰ هزار می‌گذرد. آن مردم کجا شدند! آن عشاق موسیقی، آن کارمند و کارگری که با پرداخت حقوق و دسترنج یک روز یک کاست می‌خرید تا روحش را آرامش بخشد.

قضیه آنقدر حاد شده که صدای توزیع کنندگان نوار کاست که بر حسب قاعده در شمار بخشِ تجاری این امر فرهنگی هستند نیز درآمده و یکی از آنان در مورد شرایط حاکم بر نوار کاست پرشده در ایران می‌نویسد. «واژه‌های کلی، کلمات چند پهلو، ملودی‌های شلوغ و بی سروته، ریتم‌های مغشوش، سلوهای تکراری و نازا، ارکسترهای ناهمگون که به زور هارمونی به شاگردان کلاس اول مدرسه تبدیل می‌شوند، ظاهرسازی‌های زیبا ولی بی هیچ درکی از زیبایی شناختی هرگز خاستگاه هنری را نمی‌تواند فریب دهد. جامعه در چنین وضعیتی چاره‌ای جز نامحترم شمردن هنرمند در برابر ندارد.

احساس فریب خوردن، احساس به حساب نیاوردن، احساس دون انگاشته شدن، و در یک کلام تحقیر جوشش هنری که در هر صبح در آهنگ گامهای فرد انسانی متجلی است. حاصلی جز پناه بردن به هنرفروشان و مُطربان هنرمندنما ندارد. جامعه کوشنده در پی چیزی که او رابفهمد، احساسات و ادراکات او را دریابد سینه‌خیز می‌رود، ولی از فرط خستگی در هرنقطه‌ای که امنیتی موقت احساس کند می‌ماند. واین فاجعه همچنان ادامه دارد...»

دوستی اهل قلم در رد ارتقای رشد کیفی موسیقی در ایران می گفت حاضر است شرط ببندد همین امروز نه فلان خوانندهٔ زن یا مرد، که به «آغاسی» اجازه فعالیت بدهید خواهید دید که استادان موسیقی با آن همه ادعا و تقاضاهای میلیونی برای ده دقیقه آواز خوانی و نوازندگی، به نان شب محتاج خواهند شد. تهاجم فرهنگی از اینجا آغاز می‌شود از جایگاه خلاء فرهنگی.

اگر کارگزاران موسیقی، این استادان انگشت شمار به جای انجام رسالت واقعی خویش همچنان در بُرج عاج بنشینند و برای ایرانیان خارج از کشور و البته نه از جهت خیر خواهی و وطن دوستی، که به خاطر یك مُشت دلار و مارک وپوند برنامه ریزی کنند، اگر مسئولان به جای اتخاذ تصمیمات اساسی و حیاتی برای موسیقی همچنان به صدور بخشنامه‌های ویرانساز و بی اثر بپردازند، اگر به جای دشوار کردن شرایط برای تولید و ایجاد زمینه‌های مساعدی برای رشد و شکوفائی این هنر و رفع نیازهای روحی جوانان و بزرگسالان، صد البته با ضوابط فرهنگی کشور و درک ضرورت‌های فرهنگیِ موردنیاز در ارتباط با جهانی که در تمام زمینه‌ها باآن شریك و یك کاسه هستیم، مدام تهدید و تنبیه را وعده فرمائید آینده از این نیز دشوار تر خواهد شد و آنچه تهاجم فرهنگی نامیده می‌شود با ابعادی گُسترده‌تر از راه خواهد رسید.

در آغاز به قدرت و وسعت و هجوم امواج مخابراتی که اکنون در مرزها و فردا در سراسر کشور حاکم خواهد بود، اشاره‌کردم و با نقل قولی منصوب به ظاهر شاه واپسین پادشاه افغانستان این گفتار را به پایان می‌برم. نقل است ظاهر شاه ضمن نطقی در واپسین روزهای سلطنت خود با مُشت‌های گره کرده گفت «**ما زیر بار زور نمی‌رویم**» در این لحظه از جابجائی بعضی از سفرای خارجی هُشداری احساس می کند و بلافاصله ادامه می‌دهد: «**مگر این‌که زور بسیار پُر زور باشد.**» و خیلی خوب می‌دانیم که امواج بسیار پُر زورند! 

آلبر کامو

جستاری در باره‌ی موسیقی

نیچه و موسیقی





تصور نمی‌کنم به شرح فلسفه‌ی عام نیچه نیازی باشد. شهرت این فلسفه بیش از اندازه عالمگیر است. این نیز ناگفته نماند که درک‌ها و تفسیرهای بیش از اندازه غلط از فلسفه‌ی نیچه حتا از این فلسفه نیز عالمگیرتر است: بسیارند کسانی که فلسفه‌ی او را که به‌جز جهشی یگانه و برخاسته از بذل شور زندگی نیست، خودمدارانه خوانده‌اند. البته امروزه ارزش راستین فلسفه‌ی نیچه آشکار شده است.

با این همه، این را یادآور شویم که اگرچه نیچه از همان جایی آغاز کرد که سرآغاز شوپنهاور بود و اگرچه از شوپنهاور بسیار الهام گرفت، امّا به ارزش‌هایی واژگونِ ارزش‌های شوپنهاور رسید. شالوده‌ی سرآغاز کار هر دو آن‌ها رنج بود. امّا شوپنهاور از رنج به معنویتی دموکراتیک رسید و نیچه به معنویتِ آریستوکراتیکِ ابرمرد. شوپنهاور به بدبینی سترون رسید و نیچه به خوشبینی مبتنی بر سرمستی رنج.

در همینجا درنگ کنیم. به اعتقاد بسیاری نیچه خوشبین است. باور شخصی من این است که انسان هنگام خواندن کتاب‌های نیچه به این فکر می‌افتد که نکند در پس فراخوان‌های بسیار زیبا و بسیار شاعرانه‌ی او به رنج رستگارکننده، جانی در اساس بدبین پنهان است که بدبینی را برای خود ممنوع کرده. واقعیت آن است که در لجاج او در خوشبینی چیزی زورکی وجود دارد. خوشبینی او به نوعی مبارزه‌یی دایمی در برابر نومیدی است. و این به اعتقاد من جذاب‌ترین جنبه‌ی این چهره است که بی این جذابیت نیز شگفت‌انگیز است.

آنچه مرا به این باور مطمئن‌تر می‌کند، نخوت عظیم نیچه است، نخوتی همانند لاک که از سرشت حساس او به عنوان شاعر و هنرمند محافظت می‌کند. و چرا این نخوت را پاس نداریم؟ مگر نه آنکه بهای نخوتش را با تنهایی‌اش پرداخت؟

پیش از این گفتم که استتیکِ نیچه دو جنبه دارد: یک جنبه بر اندیشه‌های شوپنهاور عمل می‌کند و جنبه‌ی دیگر، برعکس، بخشی از این اندیشه‌ها را نفی می‌کند. نخست به شرح جنبه‌ی اول و مهم‌تر می‌پردازم، جنبه‌یی که به ویژه در تولد تراژدی باز می‌یابیم.

نیچه از گرایش‌های طبیعی انسان (در کتابش، یونانیان) آغاز می‌کند تا به نتیجه‌گیری‌اش برسد. راستی هم این نکته انکارناکردنی است که ما رویا را خوش داریم و دوست داریم زندگی‌یی خیالی و صد بار زیباتر از واقعیت داشته باشیم. در اینجاست که حس می‌کنیم







اسبهای خالدار
ویلیام فاکنر
احمد اخوت
نشر فردا، چاپ اول ۱۳۷۰
۱۸۲ صفحه، ۱۴۰۰ ریال

فاکنر کتاب حاضر را در طی سالها به‌اشکال گوناگونی منتشر ساخته، نخستین بار طرح این رمان به سال ۱۹۲۹ در نشریهٔ اسکیربنرز درج شد و در سال ۱۹۳۱ به‌عنوان بخشی از رمان دهکده انتشار یافت، در سال ۱۹۴۰ کاملترین متن با عنوان دهقانها به‌نام کتاب چهارم رمان دهکده به‌چاپ رسید و سرانجام در سال ۱۹۶۱ به‌عنوان رمانی مستقل و با نام اسبهای خالدار و به‌همراه دو رمان کوتاه دیگر یعنی پیرمرد و خرس منتشر شد.

اسبهای خالدار، بیان زندگی فلم اسنوپس است که بعد از جنگ داخلی آمریکا یک روز سر و کله‌اش در محلهٔ فرانسوی که در جنوب شرقی یوکناپاتاونا [اقلیم خودساختهٔ فاکنر] پیدا می‌شود. او که «جوانی است تنه‌اش، گنده و کم حرف با چشمانی به رنگ آب راکد... با شیوه‌ای زیرکانه و زیرجلی موفق می‌شود دکان بقالی، مزرعه پنبه و دکان آهنگری را به‌چنگ آورد.»

نیازمند آنیم که فردیتمان را از یاد ببریم و با کل بشریت همسان شویم. این همان چیزی است که نیچه آن را آپولونیسم می‌نامد. یعنی نیاز به دگردیسی واقعیت با رویا. این شکلی از خلسه است که آپولونِ خلسه‌گر نماد آن است. امّا غریزه‌یی دیگر نیز همزمان راهبر ماست، غریزه‌یی که دیونوسوس، ایزدِ پاره‌پاره شدن، نماد آن است. این غریزه‌ی دیونوسوسی ما را در سرمستی‌یی راستین غرق می‌کند و موجب می‌شود که فردیت خاص خودمان را از یاد ببریم. همایش این دو غریزه سبب می‌شود هرآنچه را در هستیمان رنج‌آور است فراموش کنیم. مردم یونان بیش از هر قوم دیگری این نیازها را حس کردند. در باور نیچه می‌توان دو گرایش را در نبوغ یونانی دید. یونانیان نخست می‌کوشند در دیونوسیسیم غرق شوند و سپس برای رام کردن این حرکت نخستین به آپولونیسم مترصد می‌شوند. راستی هم که پس از دیرزمانی برگزاری مراسم نمایش لجام‌گسیختگی جنسی [اورگیا] که در آن‌ها مردم اسیر جنونی مینوی همانند موجودهای اولیه چون ساتوروس‌ها و نومفاها به شهوت‌های لجام‌گسیخته دچار می‌شدند، یونانیان ناچار به تلاشی عظیم دست یازیدند تا این نیاز دیونوسوسی به سحر و مستی را مهار کنند و به چیزی ناب‌تر و مینوی‌تر دست یابند. سبب این تلاش برخلاف آنچه تا دیرزمانی تصور می‌شد نیاز به مینوگرایی کامل نبود. این نیروی آفرینشگر زیبای باوقار، زیبایی آپولونیایی بیش‌تر از حس درد ناشی می‌شد، حسی که در یونانیان بیش از دیگر قوم‌ها ریشه داشت.

«تلقی زیبایی یونانیان از درد بیرون آمده است.» نیچه این جمله را شالوده‌ی بنای انگاره‌اش قرار داد.

راستی هم آپولونیسم و دیونوسوسیسم پیامد نیاز به گریز از زندگی بیش از اندازه دردبار است. مبارزه‌های سیاسی، جاه‌طلبی، رشک و انواع خشونت یونانیان را پاره‌پاره می‌کرد. شاید کسی بگوید که این امر خاص یونانیان نبود و بسیاری مردم دیگر نیز گرفتارش بودند. درست است امّا نکته اینجاست که حساسیت و هیجان‌پذیری یونانیان آنان را بیش از مردم دیگر مستعد رنج می‌ساخت. یونانیان دهشت زندگی را به شکلی سنگدلانه‌تر دریافتند و بدین‌سان ناچار سرنوشتشان به دیونوسوسیسم بَرْبَر پیوند خورد. از همین رو نیازمند آن شدند که با آفرینش شکل‌ها یا درست‌تر بگوییم رویاهایی زیباتر از شکل‌ها و رویاهای قوم‌های دیگر، این دهشت‌های ددمنشانه را جبران کنند.

از همین رو به رقص متوسل شدند و به موسیقی. کادانس را به کار گرفتند تا سرمستی عرفانی را منضبط کنند. هنری را آفریدند که هم ارضاکننده‌ی احساس بود و هم خیال را راضی می‌کرد. تراژدی را آفریدند.

راستی هم، همچنان که دیدیم، عمق تفکر یونانی بدبینی‌یی تلخ است (مگر چیزی بدبینانه‌تر از این مثل یونانی هست که «خوشبختی در نیستی است»؟). استعداد یونانیان به رویا موجب شد بتوانند زندگی را فراموش کنند. آنان نکوشیدند زندگی را زیباتر کنند، زندگی را منکوب رویا کردند. زیبایی و سرمستی را جایگزین هستی کردند. وقار یونانیان در همین بود. و آنچه شیلر آن را «ساده‌لوحی یونانی» می‌نامد اصلا ساده‌لوحی نبود و پیش از هر چیز دیگر قدرت محو زندگی بود و قدرت رویا دیدن: تنها هستی هستی آپولونی است و زندگی به جز وهم نیست. از همین رو توصیه‌ی همیشگی یونانیان نادیده انگاشتن زندگی بود. یونانیان آنان را که در اندیشه‌ی شناخت بودند بیرحمانه مجازات می‌کردند: سقراط ناچار شد شوکران را سر بکشد.

بدین‌سان یونانیان توانستند در پرتو رویا از نومیدی بگریزند. همه‌ی تلاششان بیرون کشیدن «اراده‌ی پیروزی» از دل رنج بود. و تنها چیزی که می‌تواند به این تلاش و به این دلهره‌ی زیستن برتاب دهد موسیقی است.

راستی هم که آنچه موسیقی به ما می‌دهد احساس‌هایی بدوی است در حالت ناب. موسیقی احساس‌هایی را به ما می‌دهد که احساس آن زیا [فُن]هایی بود که لجام‌گسیخته در گرداگرد دیونوسوس می‌رقصیدند (رقص امّا عینیت دهنده‌ی این احساس‌هاست) وقتی همسرایان یونانی می‌رقصیدند، موسیقی و رقص هرگونه شخصیت را از خاطرشان می‌زدود. بازیگر با همه‌ی وجودش شخصی را که تبلورش بود می‌زیست. تماشاگران در این شکل از جنون جمعی گرفتار می‌شدند و بی‌آنکه به خرد خود متوسل شوند وهم را می‌پذیرفتند. آنچه این حال نو را می‌آفرید خواب مصنوعی [هیپنوز] موسیقی بود.

از آن پس کسی دیونوسوس را در رنج او نمی‌دید، بل او را در افتخارش می‌دید و در پرتوتابانی‌اش: دیونوسوس آپولون می‌شد. تراژدی سوفوکلوس و آیسخولس به جز این نیست: فقط کردار، هر کرداری و کرداری که در آغاز به جز گفت‌وگویی ساده نبود جایگزین دیونوسوس شد. قهرمانان نمایش چیزی از انسان‌های واقعی نداشتند. دلیل صحت این ادعا نیز آنکه نقاب می‌گذاشتند و سوار بر چوب‌پا بودند. با آن قد بی‌اندازه دراز و با آن چهره‌ی خیالی هیچ وجه اشتراکی با بقیه آدم‌ها نداشتند. این‌ها به گفته‌ی نیچه جلوه‌هایی از عزم زندگی بود.

این جداگری [آنالیز] طولانی تولد تراژدی لازم بود تا ببینیم که نیچه چگونه به اولین تلقی‌اش از موسیقی نوین رسید، تلقی‌یی صد درصد شوپنهاوری که او را به ثنای هنر واگنر کشاند.

راستی هم این نکته که تراژدی یونانی دیرتر به نشیب افتاد واقعیتی انکارناکردنی است. سبب این نشیب آن بود که یونانیان خواستند استدلال را جانشین شوق زدگی کنند. سقراط با «خودت را بشناس»اش زیبایی را کشت و با نیاز بیمارگونه‌اش به احتجاج رویای زیبا را کشت. سقراط باید محکوم می‌شد. علم و فلسفه جای جهش به سوی مینوها را گرفت. نیچه با طرح این مبحث به خردگرایی روزگار خود نیز حمله می‌کند.

در این دیدگاه موسیقی چیست؟ موسیقی و اسطوره دو شکل دوقلوی رستگاری فلسفی‌اند.

مطلب را بشکافیم.

نیچه یونان باستان را با روزگار خود قیاس



می‌کند. هیچ دلیلی وجود ندارد که آنچه در یونان روی داده در سده‌ی ۱۹ تکرار نشود. تنها راه مفر از خردگرایی طراوت‌زدای آن روزگار، بازسازی جان تراژیک بود. در باور نیچه تراژدی باید از نو زاده می‌شد. باید جان گروهی تازه یی پدید بیاید که در پرتو اسطوره وهمی نو را بپذیرد. باید آن کوری ارادی و آن جهش به سوی زیبایی باز آفریده شود. تراژدی با نوزایی موسیقی از نو زاده می‌شود. اسطوره، خلسه در برابر لبخند آپولونی را جانشین مویه‌ی دردناک جان خردگرا می‌کند. باید موسیقی که وحدتی تنگاتنگ با اسطوره دارد متافیزیکی باشد. فلسفه‌ی بی‌دست‌وپا، همانند علم بی‌دست‌وپای نوین، حجاب وهم نیکوکار را دریده است. درام موسیقایی حجاب را از نو خواهد تنید و نوزایی را موجب خواهد شد.

بدین سان می‌بینیم که نیچه در این بخش از اندیشه‌هایش با انگاره‌ی شوپنهاور در باره‌ی موسیقی متافیزیکی موافقت تام دارد. راستی هم شوپنهاور مینوی زیبا را تَعَیُّن‌ناپذیر می‌دانست و تَعَیُّن‌ناپذیر در درجه‌ی نخست اندیشه یی متافیزیکی است.

حال به شرح مختصر جنبه‌ی دوم اندیشه‌های نیچه می‌پردازیم و می‌بینیم که اگر بخش نخست این اندیشه‌ها ــ همان که شرحش رفت ــ او را به آنجا کشاند که در هنر واگنر خداشدن موسیقی را ببینند، در بخش دوم این اندیشه‌ها به مبارزه با واگنر کشانده شد.

واقعیت آن است که در همان زمان نیچه اندیشه‌هایی مخالف آنچه رفت را در کتاب کوچکی پیش می‌کشید: در پیرامون موسیقی و گفتار. همان نیچه یی که در جایی دیگر این را پذیرفته بود که وظیفه‌ی اصلی موسیقی آفریدن دنیایی رویایی است که دنیای حال را از خاطره‌ها پاک کند، در این جزوه‌ی کوچک این نهشت شوپنهاور را رد می‌کرد که هیجان موسیقایی حتماً موجد احساس و تصویر است. گفتم «موجد» احساس و اندیشه است. نگفتم هیجان موسیقایی باید از احساس و اندیشه «نشأت گیرد». نیچه می‌گفت که هرگاه موسیقی را بشنویم و بگذاریم موسیقی احساس‌هایی را در ما و تصویرهایی بصری را در ذهنمان تداعی کند خود را با خطر عدم درک موسیقی مواجه می‌کنیم. برای بردن لذت ناب از موسیقی

باید از گوهر آن لذت برد و پیش از هر کار دیگری به جداگری هارمونی پرداخت. در این صورت از خلسه، سرمستی و سحر بسیار دور می‌شویم. آیا جداگری موسیقی، آن آن را نمی‌کشد؟ آیا حرف نیچه به این معناست که خرد دیگر نابودکننده‌ی رویا نیست؟ در اینکه تکنیک ارجح است شکی نیست امّا این ارجحیت به تولید هارمونی محدود می‌شود. امّا گفتن این که فقط می‌توان لذت تکنیکی از موسیقی برد به حرف یکی از آدم‌های این روزگار شبیه است که می‌گفت که انسانی که نداند درخت از بافت‌ها و یاخته‌ها ساخته شده است نمی‌تواند از زیبایی آن لذت ببرد.

اگر این نکته را در ذهن نداشته باشیم که نیچه همانقدر شاعر بود که فیلسوف و بنابر این مستعد تناقض گویی‌های فراوان، درک این تناقض‌های آشکار و خیره‌کننده در آثار او ناممکن است.

واقعیت آن است که اندیشه‌هایی که در ذهن نیچه می‌ماند این اندیشه‌های واپسین است. همین اندیشه‌هاست که سرانجام موجب بریدن آگاهانه و ارادی او از واگنر خواهد شد. موسیقی سرتاپا متافیزیکی واگنر نمی‌توانست با این شکل از دخالت خرد سازگار شود. «نیچه که شیفته‌ی واگنر بود در پس او به واگنریسم برخورد.» امّا نخستین تلقی نیچه از موسیقی، او را به ثنای هنر واگنر کشاند. واگنر در درام‌های خود آپولون را به دیونوسوس پیوند می‌زد و شعر را به موسیقی و در آن زمان نیچه در هنر او امکانی برای رستاخیز آلمان می‌دید. شکوفائی این هنر فشرده نیچه را ذوق‌زده می‌کرد.

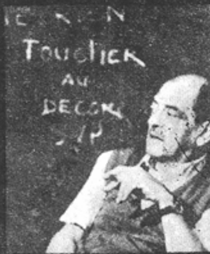
سرگذشت مناسبات میان نیچه و واگنر معروف‌تر از آن است که نیازی به بازگویی‌اش در اینجا باشد. امّا بریدن از واگنر نیچه را چنان منقلب کرد که نمی‌توان از ذکر سبب این جدایی خودداری کرد. واقعیت آن است که فیلسوفِ عزم زندگی همان‌قدر که در دوستی مخلص بود در ویران کردنِ آنچه شیفته‌اش بود نیز شتاب داشت. هر یک از نومیدی‌های او نیز خوی متزلزلش را سخت‌تر می‌کرد. بریدن از واگنر ضربه‌ی سختی به او زد. شالوده‌ی دوستی میان نیچه و واگنر سوء تفاهم بود. شالوده غلط بود و دوام بنا ناممکن.

تریستان و ایزولده نیچه را چنان ذوق‌زده کرد که در واگنر به‌جز خالق نابغه‌ی این درام پرلرزه‌ی عاشقانه را نمی‌دید. واگنر به چشم نیچه ابزاری استثنایی برای رسیدن به هدفش بود، یعنی رستاخیز آلمان در پرتو درام موسیقایی. نیچه واگنر انسان را چنان از یاد برد که از واگنر آهنگساز خدا ساخت.

نیچه در نوزایی تراژدی به واگنر نقش دیوآسا و زیبای ناجی آلمان را داده بود. این نقش نیچه را چنان به خواب غفلت فرو برد که فراموش کرد بازیگر این نقش انسانی است دستخوش همه‌ی ضعف‌ها و همه‌ی بیهوده‌خویی‌ها. آگاهی سخت افتاد. بیهوده‌خویی و همه‌ی ضعف‌های بتش را با وضوح تمام دید. دین‌آوری واگنر و مسیحی شدن او آخرین ضربه را به نیچه زد. خدای نیچه به خود رَبّی داد و نیچه توانست همه‌ی کاستی‌های هنر او را ببیند. امّا نیچه بی‌انصاف بود. وقتی دریافت که واگنر اندیشمند ملال‌آور است، واگنر آهنگساز را هم خوار دانست. البته من نیز همانند نیچه بر این باورم که واگنر هنر خود را با نمادها و نهشت‌ها و کارنامه‌اش تیره ساخت. امّا موسیقی ناب واگنر سبب جاودانگی اوست. ولی نیچه حاضر به قبول این حقیقت نشد. بت خود را شکست و قطعه قطعه کرد. سوء تفاهم برطرف شد و نیچه با الهام از بخش دوم اندیشه‌های یادشده واگنر را در هجوهای خود با شدت تمام به حمله گرفت. از واگنر جدا شد و همزمان با جدایی از واگنر از شوپنهاور نیز برید.

این بود اصل اندیشه‌های نیچه در باره‌ی موسیقی و پیامد این اندیشه‌ها. اینک خواهم کوشید تا بر پایه‌ی فلسفه‌ی او و فلسفه‌ی شوپنهاور استنتاج‌های شخصی خودم را در باره‌ی تبیین و ارزش موسیقی ارائه دهم.

ترجمهٔ م. کاشیگر



با آخرین نفسهایم

خاطرات لوئیس بونوئل
علی امینی نجفی
هوش و ابتکار، چاپ اول ۱۳۷۱
۴۳۲ صفحه، ۲۹۵۰ ریال

یکی از جذابترین خاطراتی که در این سالها در زمینهٔ نه تنها سینما که دوره‌های هنری مکتب‌ساز سدهٔ بیستم منتشر شده‌است، خاطراتِ لوییس بونوئل، سینماگر مؤلف و سورئالیست اسپانیایی است. بونوئل خود بر پیشانی کتاب نوشته است:

«مَن نویسنده نیستم. پس از گفتگوهای طولانی با ژان کلود کاریر، او با وفاداری کامل به همهٔ گفته‌هایم به من کمک کرد تا این کتاب را بنویسم.»

حته، شط و مرداب

یوسف عزیزی بنی طُرُف
ناشر: مؤلف، چاپ اول ۱۳۷۰
۱۳۴ صفحه، ۱۰۰۰ ریال

این کتاب اولین مجموعه داستان یوسف عزیزی بنی طُرُف است. این مجموعه شامل ۱۵ داستان به نامهای: کارگاه هورمون، زن و جاده، حته، شط و مرداب، نخل، ماهی رنگی، شیخ، در چال، هفت چشمه، خمسه خمسه، غار غم، اسیر، باغچهٔ بیمار، پای پلاتین، سر در سینی و حویزه در نیویورک است.

باغچهٔ بیمار من، شرح حال زندگی زن و شوهری جنوبی است. زن بعد از سالها انتظار باردار می‌شود. اما پزشک معالج تشخیص می‌دهد غده‌ای در زهدان زن وجود دارد....

از بنی طُرُف پیش از این ترجمه‌هایی از کارهای آدونیس در مجلات منتشر شده است.

داوری پیکاسو دربارهٔ پیکاسو و هنرش

«زمانی که جوان بودم، مثل همهٔ جوانها مذهبم هنر بود، هنر بزرگ، اما با گذشت سالیان متوجه شدم که هنر به آن مفهومی که تا پایان ۱۸۰۰ داشت، دیگر آخرین نفسها را می‌کشد و محکوم به فناست و فعالیت به‌اصطلاح هنری، با تمام فراوانی‌اش جز نمود شکل‌های متنوع احتضار هنر نیست. مردم روز بروز از نقاشی، تندیس‌سازی و شعر بیشتر فاصله می‌گیرند و نسبت به آنها سردتر و بی‌اعتناتر می‌شوند. انسان امروز، به‌عکس آنچه که در ظاهر وانمود می‌شود، روح و جانش معطوف به چیزهای دیگر است: ماشین، اکتشافهای علمی، ثروت، سلطه بر نیروهای طبیعت و چنگ‌اندازی بر زمینهای سراسر جهان. دیگر ما، مانند مردم سده‌های گذشته، احساس نیاز حیاتی و معنوی به هنر نمی‌کنیم.

در میان ما بسیارند کسانی که هنوز هنرمند و دلمشغول هنراند اما آینده آنان وجه تشابه اندکی با هنر حقیقی دارد و بیشتر ناشی از روحیهٔ تقلید، دلتنگی برای سنت‌ها، بی‌تحرکی، عشق به خودنمایی و تجملات، کنجکاوی روشنفکرانه و پیروی از جریانهای باب روز و حسابگری است.

این عده هنوز از سر عادت و سنوبیسم در گذشتهٔ نزدیک زندگی می‌کنند اما اکثریت در تمام محافل [هنری] فاقد عشق راستین نسبت به هنراند و به آن، دست بالا، به‌عنوان سرگرمی اوقات فراغت و چیزی تزیینی می‌نگرند.

در آینده نسل‌های جدید عاشق مکانیک و ورزش که صادق‌تر، کلبی‌مسلک‌تر و خشن‌تراند هنر را به‌عنوان چیزی نامفهوم و یادگاری بیهوده از گذشته در موزه‌ها و کتابخانه‌ها رها خواهند کرد.

در چنین احوالی تکلیف هنرمندی چون من که آینده نزدیک را به روشنی می‌بیند، چیست؟ تغییر حرفه دادن بسی دشوار و از نظر مالی خطرناک است. بنابراین جز دو راه پیش پای امثال من نمی‌ماند: خوشگذراندن و پول درآوردن.

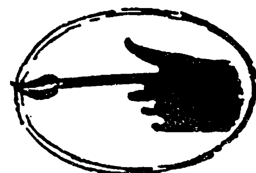
وقتی هنر دیگر خوراک بهترین‌ها نباشد، هنرمند می‌تواند برای بیان استعدادش به‌انواع هوسها و فانتزی‌ها و همهٔ شگردهای شارلاتان‌بازی روشنفکرانه دست یازد. مردم دیگر در هنر در پی تسلا و خلسه نیستند. اما ظرفا، پولدارها، تن‌آساها و همهٔ آنهایی که ذات وجود را می‌چلانند در پی چیزهای تازه، غیرعادی، بدیع، عجیب و غریب و جنجال برانگیزند و من از دورهٔ کوبیسم و بعد از کوبیسم این آقایان و آقایان منتقدان را به هر چیز غیرمعمول و غیرعادی که به‌سرم می‌زد ارضا کرده‌ام و هرچه کارهایم را کمتر فهمیده‌اند بیشتر آنها را ستوده‌اند. و من این خل و چل بازیها، این دوز و کلک‌ها، این معماهای لاینحل و اسلیمی بازیها را که باعث تفریحم می‌شوند آنقدر ادامه دادم که خیلی زود به شهرت رسیدم. شهرت هم برای نقاش به‌معنای فروش تابلوها، موفقیت، کسب درآمد و ثروت است.

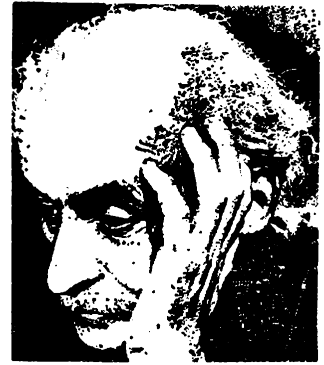
امروز، همانگونه که مطلعید، مشهور و پولدارم. اما وقتی با خودم تنها می‌شوم شهامتش را ندارم که خود را هنرمند به‌مفهوم عتیق آن بدانم.

نقاشان بزرگی بودند جوتو، تیسین، رامبراند و گویا. اما من فقط یک دلقک عمومی‌ام که زمان خود را شناخته‌ام و تا آنجا که در توانم بوده است بلاهت، خودپسندی و حرص و آز هم‌معصرانم را تسکین داده‌ام.

اعتراف دردناکی است، دردناکتر از آنچه بتواند به تصور درآید، اما ارزشش در اینست که اعترافی صادقانه است.»

ترجمهٔ منیژه عراقی‌زاده





مسعود طوفان

پاییز سال ۱۳۱۵ برابر با...

اگر به دست معجزتی، پا به سال ۱۳۱۵ قمری بگذاریم و در زیر مهتاب و برگریزان پاییزِ جنگل یوش، چشم به‌راه تولد کودکی شویم که در آینده شاخص‌ترین دستاورد هنری ما را زیر و زبر خواهد ساخت، چند سال به عقب رفته‌ایم؟ ۹۸ سال؟ و یا...؟

□□□

سالها بود که به یکی از معدود مصاحبه‌های نیما و عکسهای منحصرش کوچکترین اشاره‌ای نرفته بود -حتا در یادمانها و ویژه‌نامه‌های او- هرچند به‌گمان نگارنده، بازیافت و طرح این مصاحبهٔ فراموش شده می‌توانست بارقه نوری بتاباند بر گوشه‌ای از گستره‌های ناگشودهٔ نیماشناسی و نیماپژوهی در آینده- ولی تا کنون، دوبار، «بازیهای زمانه» معرفی این مصاحبه را به تعویق افکنده بود.

... و اینک که دوست عزیزی پذیرای آن شده بود که در یکمین شمارهٔ نشریهٔ خود (هرچه باشد) به گزارش این مصاحبه بپردازد -به حُسن مَطلع-... پروای آن می‌رفت که آن بازی در سومین دور خود تکرار شود؛ این بار اما آن گُل فراموش، به سبزه نیز آراسته شده بود و برای خود مَن هم تنها سایه- یادی به‌جا مانده بود از آن گُلِ شمالی و حدسی و بس: همهٔ نشریات فارسی سالهای ۱۳۳۰ تا ۱۳۳۶ باید برگ‌برگ کاوش می‌شد... سپس: کتابخانهٔ ملی و... انبوه نشریات... و خستگی... و نومیدی...

- ادامه دهیم؟

- ارزشش را دارد؟

همان ارزش بازجستن حقیقتهای هرچند نسبی. و بعد: این نخستین آزمون ما بود برای پاس داشتن جنبشهای نومایهٔ نسل یکم و پیوند دادنش به ارزشهای اصیل نسل فردا... و سرانجام: آن گل کوچک چهل ساله، در تاریک روشنای کتابخانه‌ای دور... میان عطر نای کاغذهای کاهی.

پس از این‌همه، آشکار است که پیشنهاد جناب آقای دکتر رضا براهنی برای برپایی جشن صدمین سال تولد نیما -هم‌آهنگ با چاپ آن مصاحبهٔ کوچک در تکاپوی دورهٔ نو، دستمایه‌ای از شادی شود که: این جهان کوه است و فعل ما ندا / باز گردد این نداها را صدا، بویژه که این را می‌شد به مثابهٔ همسویی سه نسل دانست دست کم در یکی از وجوه؛ و گرچه پیشاپیش، دلنگرانی‌هایی پدید آید که مبادا جشن نیما، همانند بزرگداشت ستارخان در جشنهای مشروطیت، از مایهٔ اصلی خود تهی شود و یا از یاد ببریم نگرانی‌های خود نیما را که:

«... می‌خواهم زنده نمانم تا از برای من جشن گرفته شود؛ زنده نمانم که راجع به خوب و بد کار خودم حرف بشنوم»[۱]

و از یاد ببریم پیام صریح همو را: «مایهٔ اصلی اشعار من، ... رنج من است... فرم و کلمات و وزن و قافیه در همه‌وقت برای من افزارهایی بوده‌اند که مجبور به عوض کردن آنها بوده‌ام تا با رنج من و دیگران بهتر سازگار باشد.»[۲]

با اینهمه، باز، پیشنهاد آقای دکتر براهنی نمی‌تواند مایه‌ای از مخالفت برانگیزد، هرچند چالشهایی در چون و چرای قضایا رخ دهد؛ و به‌ظاهر هیچ جای ایرادی هم نیست: نیما در «نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران» (۱۳۲۵ شمسی) به‌صراحت تاریخ تولد خود را به سال قمری اعلام کرده است:

«در سال ۱۳۱۵ هجری [قمری]، ابراهیم نوری... از افراد یکی از دودمانهای قدیمی شمال ایران محسوب می‌شد؛ من پسر بزرگ او هستم... در پاییز همان سال [۱۳۱۵ق] زمانی که او در مسقط‌الرأس ییلاقی خود، یوش، منزل داشت، من به‌دنیا آمدم»[۳]

فرهنگ فارسی دکتر معین نیز تولد نیما را به‌سال ۱۳۱۵ قمری ذکر می‌کند؛ و با توجه به اینکه اینک در آخرین ماه سال قمری ۱۴۱۳ به‌سر می‌بریم، یک تفریق ساده گویا ما را به‌همان نتیجهٔ آقای براهنی می‌رساند که نیما: «اگر اکنون زنده بود، مردی نود و هشت‌ساله بود.»

... و آنچه می‌ماند یک نکتهٔ باریک‌تر از موست و آن اختلاف ده یازده روزهٔ سال قمری با سال شمسی (خورشیدی) است که استنتاج فوق را یکسره درهم می‌ریزد.

(با یک محاسبهٔ سرانگشتی: پاییز سال ۱۳۱۵ قمری برابر می‌شود با پاییز سال ۱۲۷۶ خورشیدی و نه ۱۲۷۴) بنابرین اگر به متن مقالهٔ آقای براهنی (پیشنهادی برای یک جشن،/ تکاپو، اردیبهشت ۷۲) نگاه کنیم، اِعمال تصحیحاتی لازم می‌شود:

«مردی که من پیشنهاد می‌کنم صدمین سال تولد او را جشن بگیریم، در سال ۱۲۷۴ شمسی به‌دنیا آمد [درست: ۱۲۷۶ شمسی] و در سال ۱۳۳۸ از دنیا رفت، شصت و چهار سال زندگی کرد [درست: حدود شصت و دو سال] اگر اکنون زنده بود مردی نود و هشت ساله بود [تقریبا: نود و پنج ساله]. دو سال بعد، صد ساله می‌شود [دقیقاً: چهار سال و نیم دیگر]... پیشنهاد می‌کنم... خود جشن را در سال ۱۳۷۴ برگزار کنیم [درست: ۱۳۷۵؟].»

البته اگر پیشنهاد ایشان آن باشد که جشن را مانند اعیاد مذهبی، به حساب سالهای قمری برگزار کنیم، قضیه شکل دیگری می‌گیرد، هرچند در اینصورت دریافتنی نیست که چرا آقای دکتر، تاریخها را به‌سال شمسی ارائه داده‌اند؟

این نیز البته ممکن است که جناب آقای دکتر به مدارکی دسترسی داشته باشند که نگارنده ندیده است و بنابرین اشتباه از اینجانب باشد، زیرا ایشان در همان شمارهٔ پیشین تکاپو، تأکید ورزیده‌اند که هرچند «ما چیزی از بیوگرافی حافظ نمی‌دانیم... ولی این‌همه اطلاع نسبتاً دقیق از زندگی نیما داریم.» اما این اطلاعات دقیق باید پاسخگوی چند پرسش باشد، مثلاً: در یک سرودهٔ نیما به تاریخ شهریور ۱۳۳۴خ/ سپتامبر ۱۹۵۵م نیما بار دیگر از سن و سال خود یاد می‌کند و از هرزگی شایع در اجتماع شهری فریاد برمی‌دارد:

از پس پنجاهی و اندی ز عمر
نعره بر می‌آیدم از هرزگی
کاش بودم، باز دور از هر کسی
چادری و گوسفندی و سگی!

حال اگر تاریخ تولد نیما را چنانکه آقای دکتر حساب فرموده‌اند برابر با ۱۲۷۴ خورشیدی بگیریم در زمان سرایش این شعر (۱۳۳۴ خ) نیما ۶۰ ساله بوده است و این پرسش می‌ماند که آیا بنیان‌گذار شعر نو ایران، در تنگنای وزن عروضی مجبور شده «شصت» را تبدیل به «پنجاه و اندی» کند؟؟ یا اینکه یکبار دیگر باید بپذیریم که تاریخ تولد او همان ۱۲۷۶ خورشیدی است و در این زمان ۵۸ ساله بوده؟... وانگهی، در مجموعهٔ اشعار نیما که اخیراً چاپ شده، آقای طاهباز نیز سال تولد نیما را ۲۱ آبان ۱۲۷۶ خورشیدی برابر با ۱۱ نوامبر ۱۸۹۷ میلادی ذکر کرده‌اند[۴] (که برابر خواهد بود با ۱۵ جمادی دوم ۱۳۱۵ قمری -اگر در محاسبه اشتباه نکرده باشم-) البته در اینکه در چنین زمانه‌ای، زاد روز خود و کودکانمان را فراموش کنیم برما حرجی نیست و به بیان شیرین آقای براهنی «درست نمی‌دانم چگونه جشن تولد برگزار می‌کنند» ولی آیا می‌توان صدمین سال تولد یک شاعر بزرگ را که «نام او، مهمترین نام فرهنگ

ادبی چند قرن اخیر است و از عصر حافظ بهاین سو شاعری بهجرأت و اهمیت او نداشتهایم» برگزار کرد اگر حوصلهٔ تحقیق و محاسبهای چند دقیقهای برای تبدیل سالهای قمری و شمسی را هم نداشته باشیم؟

البته باید منصف بود: باید بپذیریم که بسی پیشتر، نزدیکترین دوستان نیما نیز در تبدیل سال ۱۳۱۵ قمری به سال شمسی اشتباه کردهاند؛ چنانکه دکتر جنتی عطایی نیز، با وجود یاد کردن از شعر بالا و اشاره به پیام نیما در نخستین کنگرهٔ نویسندگان، سال تولد او را به سال ۱۲۷۴ خورشیدی برگردانده[5]، و نیز آقای طاهباز که تنها وصی در قید حیات نیما هستند، چند دهه قبل سال تولد نیما را برابر با ۱۲۸۰ خورشیدی[6]، و سپس ۱۲۷۴ خورشیدی اعلام کرده بودند[7]... بنابرین بالاخره تکلیف چیست؟ صدمین سال تولد نیما در چه سالی باید برگزار شود؟ ۱۳۷۴ خورشیدی؟ ۱۳۸۰ خورشیدی؟ یا ۱۳۷۶ خورشیدی؟ و یا...

پاسخ ما، فعلاً، بنا به مدارک ارائه شده، چنین است: اگر قرار باشد جشن زاد-سدهٔ نیما در آغاز صدمین سال تولد او برگزار شود، این جشن باید در ۲۱ آبان ماه ۱۳۷۵ خورشیدی برپا شود؛ و اگر بناست که در پایان صدمین سال تولد او، تازه جشن را آغاز کنیم این تاریخ برابر خواهد بود با ۲۱ آبان ماه ۱۳۷۶ خورشیدی (برابر با ۱۱ رجب ۱۴۱۸ قمری)

بیشک، این نگرهٔ استاد براهنی درست است که از گروه اندیشهورزان، برخی «متفکر» (اندیشمند)ند و برخی «محقق» (پژوهشگر) اما بیشک، ایشان نیز میپذیرند که هر اندیشمندی ناگزیر است هراز چند گاهی، به حکم گرایههای روشمندانه (methedological attitudes)اش، رنج پژوهش و نوعی ضریب دقت را بر خود هموار سازد. والسلام.

۱-عطایی، جنتی: نیما یوشیج، زندگی و آثار او، تهران، بنگاه صفی علیشاه، ۱۳۴۶، صفحه ۱۵

۲-از پیام نیما در نخستین کنگرهٔ نویسندگان (۱۳۲۵).

۳-همان.

۴-مجموعه آثار نیما یوشیج، دفتر اول، به کوشش سیروس طاهباز، تهران، نشر ناشر ۱۳۶۴.

۵-مأخذ شمارهٔ ۱، صفحه ۱۸

۶-آب در خوابگه مورچگان، تهران، امیرکبیر ۱۳۵۰، و «کشتی و توفان»، تهران، امیرکبیر ۱۳۵۱.

۷-حکایات و خانواده سرباز، تهران، امیرکبیر ۱۳۵۳.

محمد وجدانی

شب شعر نیما



پیشنهادی که آقای براهنی در شمارهٔ یکم تکاپو مطرح کردند از دو جنبه بسیار عالی است یکی نفس پیشنهاد که بهگونهای زیبا هم عنوان شده بود و یکی نوع پرسشی که گستردگی و ظرافت و شعور را یکجا در خود داشت.

... درست است، اگر همه هم معترف به بزرگی او نباشیم باز میتوانیم مسایل فردی و درونی خود را برای مدتی فراموش کنیم و صدمین سال تولد نیما را جشن بگیریم و شاید این سببی شود تا برای عزیزانی هم که هنوز زندهاند جشن بگیریم. به آنها همین امروز ارادت بورزیم و پاسشان بداریم. چرا باید کاری کرده باشند که آن عزیز ارجمند بهصراحت بگوید که:

بودیم و کسی پاس نمیداشت که هستیم
باشد که نباشیم و بدارند، که بودیم

براستی چرا؟ آیا این پرسش بسیاری از ارجمندان هنر معاصر نیست؟ آیا براستی بوسیدن یک دست یا یک پیشانی، دشوارتر از بوسیدن یک سنگ سرد است؟

موضوع دیگر پیشنهاد آقای براهنی، یک سئوال است. سئوال اصلی و مرکزی از دیدگاه من. ایشان خیلی ساده میپرسند که ما بلدیم جشن بگیریم؟ تصور میرود مقصود این باشد که ما اصلا بلدیم جشن بگیریم؟ پاسخ این پرسش اگرچه در ظاهر بسیار ساده بهنظر میرسد اما در حقیقت چنین نیست و دشواری یک پاسخ صریح سبب شده است که آنرا این گونه ساده و در عین حال مؤدبانه مطرح کنند. مثل این که بپرسیم ما میتوانیم عشق بورزیم؟

ما میتوانیم یک خیابان دراز را که هر روز زنی با زنبیلی از آن میگذرد حداقل تا یک دوراهه برویم؟ مثل این است که بپرسیم میتوانیم با یک بچه حرف بزنیم، با یک پرنده زندگی کنیم، مثل این است که بپرسیم میتوانیم هم را رعایت کنیم؟ واقعیت دردناک این است که باید گفت، نه-نمیتوانیم! ما ادب مرگ را آموختهایم یا آموزانده شدهایم چرا که در مرگ، ما برای خودمان و برای دیگران رو نمیشویم. در سوگ، ما فقط میگرییم یا جامه میدرانیم. از خاطرات میگوییم و از انس و الفتهای اغلب هرگز وجود نداشته. کسی هم نیست که بر صحت و سقم قضیه شهادت بدهد. در سوگ، همه شرکت میکنند. دوستان و دشمنان و متظاهران بهاین هر دو. غمگین و گریان، چنانکه گفتی، براستی نعش عزیزی روی دستشان مانده و این اختصاص به جمع پراکندهٔ هنرمندان ندارد، تمام فامیل را نیز فقط در مراسم سوگ میتوان یکجا و در کنار هم یافت. ممکن است بفرمایید که بهاین شوری هم نیست و در پاسخ این چند سطر، صد خطابه ایراد کنید و کتابها بنگارید اما بهگمانم چیزی را تغییر ندهید که واقعیت دردناکتر از این حرفهاست. من در حد خود و به سهم خود به سوز دل آقای براهنی احترام میگذارم و در خود خوشحالم که ایشان چنین پیشنهاد ارزندهای را مطرح کردهاند، اما چنانکه میدانیم در صورت تحقق و برگزاری چنین مراسمی، چندان سخن تازهای عرضه نخواهد شد، بنابراین یک پیشنهاد در ذیل پیشنهاد آقای براهنی دارم و آن این که به مناسبت صدمین سال تولد نیمای بزرگ، همان «کمیتهٔ برگزاری جشن صدمین سال تولد نیما یوشیج» پس از تشکیل، اقدام به برگزاری یک شب شعر کند و به تشخیص خود از معاصران و معتقدان راه نیما دعوت بهعمل آورد. با این ترتیب تصور میکنم نیما هم از این که زندگان با یاد گرامی او و در جشن تولدش، برایش شعر میخوانند، راضیتر باشد.

نمایشگاه



پیشنهاد آقای براهنی (برگزاری جشن یکصدمین سال تولد شاعر بزرگ نیما) در اولین شمارهٔ مجلهٔ تکاپو عمیقاً مرا خوشحال کرد و این فکر بر دلم نشست که برپایی چنین جشنی برای مردی چون نیما به‌قول اخوان ثالث (مردستان) از طرف مردم، هنرمندان و فرهنگ‌دوستان این مرز و بوم بسیار بجاست. لذا در صددم در صدمین سال تولد این شاعر نوپرداز بزرگ ایران، با طراحی و نقاشی از چهرهٔ او نمایشگاهی برپا کنم.

از این‌رو از همه سپاسگزار خواهم شد اگر با دراختیار گذاردن عکس از این شاعر بزرگ از طریق دفتر مجله، اینجانب را یاری دهند.

بهزاد شیشه‌گران
۷۲/۲/۲۵

۱۱ پرسش

... از جملهٔ کارهایی که در اولویت کار این گروه قرار دارد گردآوری شرح حال و کارنامهٔ مشاهیر این سرزمین و در رأس آنها کارنامه و شرح حال شادروان نیما است که هم‌اکنون در دست آماده شدن است، همزمان با این اقدام در این فکر بودیم که ترتیبی اتخاذ شود به‌مناسبتی از آن مرد بزرگ تجلیلی درخور و بسزا بعمل آید، که ندای گوشنواز جنابعالی با آن مقالهٔ شیوا در مجلهٔ شماره یکم تکاپو (دورهٔ نو) توجه ما را جلب کرده است.

اگرچه مردان بزرگ تاریخ به مکان و زمان خاصی تعلق نداشته، متعلق به همهٔ شیفتگان آزادی و آزادگی در جامعهٔ بشری هستند، ولی همانگونه که آن شادروان همواره نسبت به زادگاه خویش تعصب و علاقهٔ خاص نشان میداد ما نیز به‌عنوان حق‌گزاری از جانب همشهریان از یک‌سو، و از سوی دیگر به سائقهٔ فرهنگ‌دوستی؛ مراتب سپاس خود را تقدیم می‌داریم.

الحق که از فرزندان خلفی چون شما جز این انتظار نمی‌رفت و بی‌شک همت و پایمردی جنابعالی و سایر فرهنگیان ادب پرور این سرزمین در جریدهٔ آزاد مردان ثبت و مایهٔ شادی همهٔ علاقه‌مندان خواهد بود. ما نیز به سهم خود ضمن ابراز قدردانی از اقدام بجای شما آمادگی خود را در تشریک مساعی این کار بزرگ در حد وسع خود اعلام می‌داریم. ضمناً پاسخ سؤالات زیر مورد استدعا است:

۱- نظر شخصی حضرتعالی برای چگونگی تشکیل کنگره یکصدمین سال تولد نیما یوشیج در سطح یک شخصیت ادبی بارز و ممتاز چیست و چه برنامه‌هایی را می‌طلبد؟

۲- آیا در این مدت کسی از ادبا و دانشمندان به ندای جنابعالی پاسخ لازم داده است؟

۳- کنگره بزرگداشت در کجا و به چه کیفیت برگزار خواهد شد که نتیجهٔ مطلوب حاصل گردد؟

۴- اعتبار و بودجهٔ این کنگره چگونه تأمین خواهد شد؟

۵- چه روز و ماه از سال ۱۳۷۴ را برای تشکیل کنگره در نظر دارید؟

۶- علاوه بر دعوت اندیشمندان برای شرکت در کنگره از منسوبین و شهروندان و همولایتی‌ها و مشتاقان نیما در تهران و نور و یوش چگونه استفاده خواهد شد؟

۷- آیا دربارهٔ نحوهٔ برگزاری مراسم تغیر مکان جنازه مرحوم نیما به موطن اصلی وی «یوش» نظری دارید؟ توضیح این‌که حسب وصیت آن مرحوم قرار است جنازهٔ ایشان در فرصت مناسب به یوش منتقل شود، و به‌همین جهت عده‌ای از نزدیکان آن مرحوم مقدمات امر را تدارک دیده‌اند.

۸- آیا برنامه‌ای همزمان با برگزاری کنگره، در موطن اصلی نیما «یوش» و شهرستان نور منظور خواهد شد؟

۹- برای بازسازی خانهٔ پدری نیما که از طرف میراث فرهنگی برای موزه و کتابخانه درنظر گرفته خواهد شد از طرف کنگره چه فعالیت و کمکی ؟ تصمیم خواهند داشت؟

۱۰- چنانچه نوشته و مقالهٔ تحلیلی دربارهٔ سبک نیما دارید با توجه به مقایسهٔ آن با سبکهای کلاسیک ایران مانند: خراسانی، عراقی، هندی، بازگشت و عصر جدید و امثال آن یک نسخه جهت آگاهی گروه مرحمت فرمایید.

۱۱- نسبت به تهیهٔ شرح حال و کارنامهٔ نیما که توسط این گروه در دست تنظیم و تدوین است اگرچنانچه نظری دارید به‌عنوان رهنمود اعلام فرمایید. موجب کمال تشکر است

گروه بررسی فرهنگ سرزمین نور

– ضمن تشکر؛

پرسشهای مورد نظر رادراختیار شاعران، نویسندگان، پژوهشگران و خوانندگان عزیز می‌گذاریم تا با پاسخهایشان بتوانیم به نتیجهٔ مطلوب برسیم.

